Е.В. КИРИЧуК



КОМИЧЕСКОЕ В ДРАМАТУРГИИ Б. ВИАНА

Б.В. Киричук

Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского

КОМИЧЕСКОЕ  
В ДРАМАТУРГИИ Б. ВИАНА

Монография

Омск

Изд-во ОмГУ  
2007

УДК 82.09 ББК 83.3(4Фр.)6 К431

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом ОмГУ

Рецензент

доктор филологических наук, профессор,  
заслуженный деятель науки РФ В.А. Луков

Киричук Е.В.

К431 Комическое в драматургии Б. Виана: монография /  
Е.В. Киричук. - Омск: Изд-во ОмГУ, 2007. - 120 с.

ISBN 978-5-7779-0829-2

Книга посвящена драматургии Б. Виана - известного фран­цузского писателя 40-х годов XX века. Представлена классифи­кация драм Б. Виана с точки зрения выявления природы коми­ческого в его творчестве.

Для преподавателей, аспирантов и студентов филологиче­ских, искусствоведческих и театроведческих факультетов, а так­же для широкого круга читателей, интересующихся проблемами зарубежного театра и творчеством Б. Виана.

УДК 82.09 ББК 83.3(4Фр.)6

© Киричук Е.В., 2007 © Омский госуниверситет, 2007

ISBN 978-5-7779-0829-2

ВВЕДЕНИЕ 4

1. [АВАНГАРДНЫЕ ДРАМЫ Б. ВИАНА 14](#bookmark2)
2. [Тема войны в авангардных драмах Б. Виана 14](#bookmark4)
3. Своеобразие системы образов в авангардных драмах Б. Виана.... 21
4. Комическое в авангардных драмах Б. Виана и значение

некоторых семантических кодов 34

1. Жанровая специфика и авторское своеобразие авангардных

драм Б. Виана 49

1. [ТРАДИЦИОННЫЕ ДРАМЫ Б. ВИАНА 65](#bookmark8)
2. Авторское «я» в традиционных драмах Б. Виана и влияние

А. Жарри 66

1. Литературный портрет в системе персонажей в традиционных

комедиях Б. Виана 78

1. [Влияние «Черной серии» на драматургию Б. Виана 85](#bookmark11)
2. [Комедийные коллизии в пьесах Б. Виана 90](#bookmark12)
3. [«Маленькие спектакли» Б. Виана 98](#bookmark13)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 108](#bookmark14)

[БИБЛИОГРАФИЯ ^ 113](#bookmark15)

Драматургия Б. Виана тяготеет к жанру комедии, а богатые возможности автора как комедиографа доказывают его умение заставить зрителя смеяться, сопереживать, одновременно откры­вая новые глубины человека через смех.

Комедия как жанровая разновидность драмы в широком смысле этого понятия (по Аристотелю, драма - драматическое действо - делится на трагедию и комедию) в театре авангарда за­нимает особое место. Театр авангарда задействует в своей жанро­вой системе разнообразные формы комических спектаклей: коме- дию-буфф, фарс, клоунаду, трагикомедию и др.

Сам термин «авангардная драма» следует понимать как близ­кий аристотелевскому, т. е. театральное действо с разножанровой природой. Естественно, что эта драма не классического, антично­го образца, поэтому представляется необходимым определить смы­словое поле этого понятия через анализ литературно-театральной традиции, к которой примыкает драматургия Б. Виана не только в назывном порядке. Б. Виан - последователь А. Жарри и А. Арто как продолжателя идей А. Жарри. В связи с этим целесообразно поставить вопрос: какое значение придавали комическому полю­су театрального действа эти два предшественника Б. Виана?

Поскольку нет определенных ссылок в комментариях или дневниковых записей Б. Виана, свидетельствующих о простых аналогиях теоретических положений театра А. Жарри и А. Арто с драмами нашего автора, мы прибегнем к пути типологического сравнения.

Природа комического в авангардной драме связана прежде всего с целевой установкой воздействовать на чувства человека. «Альтернативное театральное направление объединяет смелых новаторов, таких как А. Арто и В.Э. Мейерхольд, с некоторыми восточными школами. Их идеи поднимают вопросы не столько театральной эстетики, сколько общеэстетические: должно или не

должно произведение искусства оказывать влияние на чувства?» (65, с. 41).

Эта эстетизация драматического искусства связана в пер­вую очередь с теоретическими манифестами авангардной драмы.

Во время работы над «Королем Убю» А. Жарри пишет не­сколько эссе по теории драматического искусства: «О бесполез­ности театра в театре», «Программа Короля Убю», «Ответы на вопросы о драматическом искусстве» (1896-1900).

Они являются программой нового театра, который строит А. Жарри на подмостках своего «Театра Творчества». В «Отве­тах...» А. Жарри указывает на то, что он не одинок в своих поис­ках. Творческое новаторство М. Метерлинка и других доказывает, что драма возрождается.

Символом нового театра для критиков и последователей А. Жарри стал его персонаж - король Убю. Сначала спектакль из цикла Убю был поставлен для театра марионеток. Позже их заме­нили актеры. Именно король Убю в пьесе «Minutes de Sable Memorial» представляется доктором патафизики. Убю - это имя, проливающее свет на загадку персонажа. Шутливо переиначен­ное учениками лицея в Ренне, где учился А. Жарри, имя учителя физики Феликса-Фредерика Эбера превратилось в Эбе, а потом в Убю. Причиной этого превращения была необходимая рифма в припеве «Песенки об освобождении от рабства», которую сочи­нили Жарри и его соученики в насмешку над своим учителем. Трудно сказать, насколько обосновано было это отношение к Эбе­ру, ведь учителя у А. Жарри были замечательные. Получив звание бакалавра, Жарри поступил в класс философии. Преподаванием занимались поклонник философии Ф. Ницше Бурдон и А. Берг­сон, к которому А. Жарри проникается особым уважением.

В искусстве А. Жарри - персонаж богемы, близкий к Лот- реамону, кругу французских символистов, с другой стороны - обожавший Ф. Рабле, осуществлявший сценическую постановку «Пантагрюэля».

Тяготение к символическому обобщению, абстракции и в то же время увлечение гротесковыми образами Рабле создает основ­ной персонаж его театра - короля Убю. Убю - комедийный герой, в котором как будто проявляется античное «ямбическое», язви­тельное комедийное начало. Недаром Аристотель одним из исто­ков комедии называл фаллические песни.

Убю - эпатажный персонаж, которого Н. Арно называет по аналогии с танцующим мимом: «...сфера, отличная форма. Тан­цующий Мнестер ее реализует». Танец же Мнестера-Фаллоса - «центр вращения - ноль, в петле которого рождаются люди, на- поминаю-щий по форме яйцо, кинематический ноль. Это Убю, бесконечность» (64, с. 12-13). Эпатаж, гротеск, сатирическое изо­бличение - черты Убю и, естественно, художественного своеоб­разия его автора - А. Жарри. Короля Убю А. Жарри делает глаша­таем своих идей, создателем патафизики (подобно тому, как Эбер был физиком), науки, в которой очень нуждались. Патафизика - наука о «воображаемых решениях», выводящая свои правила не из сопоставления фактов, их последовательности и логики, а из виртуальных свойств объекта. Идеи патафизики - это манифест искусства авангарда, сделанный в пародийной форме, что свойст­венно пересмешнику Жарри. Выше мы говорили об основных положениях патафизики, которые говорят об аналогии с сюрреа- листской школой А. Бретона, у которого художник должен опи­раться на бессознательное, «автоматическое» вдохновение, задей­ствовать образы своих снов, галлюцинаций, бреда. Опрокидыва­ние казуальности, логики причинно-следственного и деклариро­вание доминанты виртуального над реальным делает Жарри, по выражению Д. Уэллворта, «зачинателем драмы авангарда». Исто­ками ее являются: «Один - выдуманная Жарри псевдонаука Па­тафизика, другой - развитие этой концепции А. Арто в театре жестокости» (96, с. 49).

Жарри создал Убю, провозгласившего принципы авангард­ного театра - создать истинно театральную, сценическую реаль­ность с помощью символических, ирреальных персонажей. Они есть способность драматурга мыслить категориями сценического искусства. Убю всего лишь условная фигура: «...c'est Г Abstraction qui marche»[[1]](#footnote-2) (5, с. 318-319). Жанровая форма такого театра не могла быть однозначной. Убю жесток и смешон, он тиран, убийца и жалкий рогоносец одновременно. Гротесковое и абстрактное начало в персонаже подчеркивались странным костюмом актера: заостренная шапочка на голове, платье в виде шаровидного тела с огромной головой и спиралью на животе, исходящей из одной точки. Руки и ноги актера из-за объема костюма кажутся неесте­ственно тонкими. Именно восприятие зрителем этого персонажа делает его неоднозначным, он неизбежно вызывает разнородные эмоциональные реакции.

«Утверждать, что театр полисемичен, значит признать осо­бый тип театрального действа и субъективность интерпретаторов, что не ново, но надо также заметить, что у зрителя могут возни­кать различные чувства, весьма противоположные по отношению к одному и тому же объекту. Психология познакомила нас с кон­цепцией эмоциональной амбивалентности, в результате которой история может вызывать одновременно ненависть и сострадание, желание и отвращение... Также как смех сквозь слезы Вийона, маниакальные персонажи Роже Витрака, наш театр авангарда ха­рактеризуется этим смешением или этой амбивалентностью тра­гического и комического» (71, с. 41).

Амбивалентность трагического и комического опирается на теорию чувственного восприятия театрального действа, формиру­ет жанровую специфику авангарда. Катарсическое «очищение через страх и сострадание» (Аристотель) и^идея А. Арто о необ­ходимости «терапии души» по сути сближаются. Арто требовал создания театра, где «физические неистовые образы разламывают и гипнотизируют чувственную сферу зрителя, захваченного теат­ром так, как можно быть захваченным водоворотом высших сил» (28, с. 90). Манифест «Театра Жестокости», созданный А. Арто к 1932 году, служит теоретической базой театра авангарда. Это те­атр антипсихологический и антилитературный. Вслед за А. Жар- ри Арто отделяет литературу от сцены. Западный театр, театр «диалога», уступит место новому театру, в котором будет выра­ботан принцип доминирующей «поэзии пространства». «Театр может силой вырвать у речи как раз ее способность распростра­няться за пределы слов, развиваться в пространстве, - способ­ность разлагающим и колеблющим образом воздействовать на чувства» (28, с. 17). Этот пространственный язык, а мы понимаем, что речь идет о языке «чистого» театра - пантомиме, мимике, му­зыке, свете и т. д., является только средством создания метафизи­ческого театра. Такой театр создавал бы на сцене «из персонажей и вещей настоящие иероглифы и, используя их символизм и внутренние соответствия применительно ко всем органам чувств и во всевозможных планах» (28, с. 97). Возникает прямая анало­гия с идеями Жарри о типе театрального персонажа. В несколько более ранней работе «Алхимический театр» (1932) Арто пишет о предмете театра, т. е. предмете изображения в ходе театрального действа. Этим объектом должна стать не повседневная и плоская реальность, а некий «двойник иной реальности - опасной и типи­ческой» (28, с. 50). Посредством драматического действа создает­ся некий абстрагированный образ, мираж, выявляющий «вирту­альную реальность театра» (28, с. 51), естественно, в сотрудниче­стве со зрителем спектакля. «Это значит, что в театре Смысл ро­ждается впервые, - и он образует абсолютно самодостаточную реальность, у которой поэтому непременно должна быть собст­венная тень (отражение, двойник). Другими словами, как и вся­кий дублер, Двойник театра - это его производное, это нечто, по­рождаемое им, а не наоборот. «На этого-то Двойника, - пишет Арто, - и воздействует театр, эту призрачную личину он и копи­рует» (28, с. 182-183).

Достичь этой художественной цели помогает не только осо­бый «иероглифический» язык; образ преступления, жестокий и не­забываемый, вызывающий страх, но и «юмор разрушения» - сме- ховое начало, которое, по Арто, включает работу человеческого разума. Роль смеха как разумного начала в «Режиссуре и метафи­зике» (1931) Арто определяет через противопоставление страху.

«Современный театр пребывает в упадке, поскольку он ут­ратил чувство - с одной стороны, серьезного, а с другой стороны - смешного. Поскольку он порвал с силой притяжения, с непосред­ственной и гибельной действительностью, - короче, с Опасно­стью. Поскольку, с другой стороны, он утратил настоящее чувст­во юмора, утратил анархическую мощь и мощь физического от­странения, заключенную в смехе» (28, с. 43).

Надо отметить, что далеко не каждая пьеса авангарда несет смеховое, комическое начало. Но примеры подобных спектаклей мы находим прежде всего у А. Жарри и у Виана, где смех преоб­ладает над страхом.

Смех возникает как реакция на страх, на Опасность, как оружие против страха, включая разум и уничтожая страх и Опас­ность. Ситуация Опасности или преступления, разрушаемая юмо­ром и поэзией, - такова природа комического действа, по Антоне­ну Арто. Но действие, по Арто, должно уничтожить гуманистиче­скую сущность театра. Действительно, если это театр абстракции, метафизики, где речь похожа на колдовское заклинание, тогда человек внес бы проблематику конкретных психологических или этических проблем, отрицающих саму идею театра авангарда. «... Реальность эта [театр, действо. - Е.К.] не несет ничего челове­ческого, она бесчеловечна, и нужно сказать, что человек со своими обычаями или своим нравом весьма мало тут значит» (28, с. 50-51). Зритель смеется не над жертвой кровавой расправы - преступле­ния, что было бы садизмом и не было бы искусством, а над обра­зом преступления как таковым, разрушая свой страх перед ним.

Органично вписывается в эту концепцию идея замысла «Живодерни» Б. Виана «заставить смеяться над чем-то вовсе не смешным, над войной» (134, с. 8).

Таким образом, комическое начало иногда превалирует над трагическим и вытекает не из мимесиса, как у Аристотеля (траге­дия - подражание лучшему, комедия - худшему), а из своеобраз­ной эмпатии в функции самопознания, -из анархической иронии человеческого «я», сметающей все границы дозволенного. Цель драмы - не подражание, а создание новой «виртуальной» реаль­ности с помощью «юмора разрушения» и «анархической поэзии».

Пример «Живодерни», пожалуй, самый яркий из теоретиче­ски предсказанных Арто спектаклей подобного рода. Суть проис­ходящего на сцене состоит в том, что собравшиеся на семейный совет дети уничтожают друг друга и всех находящихся в доме. Точно указана дата и место действия: 6 июня 1944 года, день вы­садки во Франции англо-американских войск, Арроманш - побе­режье Ла Манша. Но причина гибели героев не война, а их собст­венное бессмысленное стремление к самоуничтожению. Они один за другим исчезают в яме для сброса разделанных туш, ведь действие происходит в доме «очень милого» живодера - мастера по убою лошадей. Хотя мы имеем дату, определяющую истори­чески точное указание пространственной точки - Арроманш, эта детерминация имеет значение только во внешнем аспекте дейст­вия - сатирическом изображении общественных настроений по­слевоенной Франции.

Юмор Виана касается внутреннего аспекта действия и дей­ствительно разрушает романтико-героическое представление о войне, герое, победе. Виан вообще писал, что в его пьесе единст­венный победитель - война. «Нет никакой морали в этой истории: правда, она кончается плохо. Победила война» (18, с. 47). Этот самый внутренний аспект создает сценический образ - яма в цен­тре пространства сцены. Яма, куда падают жертвы драки и броса­ются сами, проделывая акробатические трюки, другие персонажи. Яма - центр драмы и знак смерти, неминуемо вступающей в свои права на войне. Яма - пустота, ничто, способ перехода в инобы­тие. Она присутствует постоянно, реально и незримо, так как ее не замечают и не внимают самому этому иконографическому зна­ку предупреждения. Образ ямы позволяет воспринять действие как некую абстрактную модель человеческого бытия, и он стано­вится равноправным среди персонажей пьесы, о которых сам ав­тор говорил: «...мои марионетки...» (18, с. 51). Таким образом, система сценических персонажей Виана пополняется абстракт­ными образами, неживыми, ирреальными. Именно их Жарри на­зывал «движущейся абстракцией», а Арто «новым Существом», которое должно «возвратить на сцену дуновение того великого метафизического страха, который лежит в основании древнего театра» (28, с. 45).

Концепция нового персонажа, выработанная в эссеистике А. Жарри, М. Метерлинка, А. Арто, повлияла на становление авангардной драмы. Проблема характера самого театрального действия, решаемая у Жарри и Арто как концепция «виртуальной реальности театра», создала прецедент для появления ряда персо­нажей совершенно иной природы. «...Кто сказал, что театр создан для того, чтобы прояснять характер, находить разрешение кон­фликтов в плане человеческой природы и ее страстей, в плане со­временной жизни и психологии, - разрешение конфликтов, кото­рыми прямо-таки переполнен наш нынешний театр?» (28, с. 42).

Как мы уже выяснили, истоки художественной образности Жарри - это театр марионеток. Неодушевленные фигуры по­слушны воле автора и создают на сцене ограниченную область фантазии, свой мир. Подобный возможно создать и в актерском драматическом театре, если создать персонажи-маски, подобные аналогам из театра комедии дель арте. «От человека здесь могла бы остаться, ну, разве что голова... совершенно лишенная всего остального, податливая и органичная, где сохранялось бы ровно столько формальной материи, чтобы из принципов разумным и полным образом могли проистечь следствия» (28, с. 51). Точное совпадение с финалом пьесы Ж. Кокто «Орфей» (1925), где на сцену выкатывается оторванная голова Орфея, растерзанного вак­ханками. Она дает ответы комиссару полиции, который аресто­вывает ангела Эртбиза, помогая последнему скрыться. Голова Орфея, отрекомендовавшаяся Жаном Кокто; ангел, арестованный за бродяжничество, не знающий сколько ему лет, травестируют трагическую развязку судьбы Орфея. Действительно, есть ли что- нибудь более абсурдное и смешное, чем спросить, сколько лет ангелу? Подобный, желаемый Арто персонаж возникает у Кокто несколько раньше, чем высказана идея (1932). Но позже у Виана и в «Театре Абсурда» существует множество примеров широкого подхода к системе персонажей. Так, у Э. Ионеско появляются «немые» персонажи. Они лишены речи, статичны, т. е. движение их внутри мизансцены ограниченно. Это Оратор («Стулья»), Да­ма, щелкающая орешки («Жертвы долга»), Убийца («Бескорыст­ный убийца»). По замыслу Ионеско они придают спектаклю ощу­щение ирреального, разрушают привычный стереотип восприятия театрального действа как копирования реальности.

Наконец, это персонаж из пьесы Б. Виана «Строители Им­перии», не единожды упомянутый как фантастический персонаж у Эсслина, Ваиса, Арно. Шмюрц почти точно повторяет набро­санный Арто образ «нового Существа». Сравним. Арто: «Другим примером могло бы послужить появление некоего выдуманного Существа, склеенного из дерева и ткани, собранного из кусочков, ни на что не отзывающегося - и все же внушающего тревогу по своей природе...» (28, с. 45). Виан: «...в углу, Шмюрц. Он весь завернут лентами и одет в лохмотья. У него рука на перевязи, а в другой он держит палку. Он хромает, окровавлен и отвратите­лен» (13, с. 21). Шмюрц, кроме того, не имеет реплик, он, как не­мая угроза, присутствует в пьесе до самого конца, пока не стано­вится причиной гибели Отца. (Кстати, автор пишет его имя с ма­ленькой буквы, подчеркивая его нечеловеческую природу.)

Вышеперечисленные персонажи Кокто, Ионеско играют роль травестирования действия, снижения трагедийного пафоса с помощью смехового начала, и Шмюрц играет ту же роль. Автор вовлекает его в сцены жестокой арлекинады, когда почти все ге­рои в определенные моменты, высказав какую-нибудь очередную прописную истину, выхватывают у Шмюрца палку и бьют его. Эти моменты подчеркивают ироническое отношение автора к ре­плике своего персонажа.

Таким образом, в событийный план драмы врывается пер­сонаж ирреальной природы, озадачивающий, пугающий и одно­временно смешащий зрителя. Такой персонаж становится как бы частью декора сцены и может быть трактован как переходный образ от действия на сцене к «виртуальному» пространству вос­приятия. Именно это Арто называет «материализовавшимся кош­маром». Парадокс состоит в том, что в вышеназванных авторских интерпретациях такой персонаж становится центром профанации, искажения зрительского восприятия, травестирования действия, он приносит в него абсурд и хаос и, следовательно, несет коме­дийное начало.

Другим способом достижения комедийного стал один из постулатов авангардной драмы - инверсия форм. Этот прием де­лает понятным включение в игровое осмысление основной пьесы различных комических пантомим, клоунад, цирковых эффектов. Об этом можно судить хотя бы по ремарке, данной Э. Ионеско к пьесе «Картина»: «По существу, эта площадная клоунада должна играться в манере максимально детской, максимально преувели­ченной, максимально «идиотской». Не надо вкладывать в роли «психологическое содержание»; что касается «социального со­держания», то оно случайно, второстепенно» (22, с. 85). В «Ре­жиссуре и метафизике» А. Арто приводит такой пример смеще­ния значения образа с помощью анархической поэзии: «...если бы с самого начала мира повелось так, что хорошенькие женщины подзывали бы нас трубными голосами, а приветствовали бы ре­вом, то мы целую вечность соотносили бы представление о реве с представлением о хорошенькой женщине, и это коренным обра­зом изменило бы значительную часть нашего внутреннего взгляда на мир» (28, с. 44).

Если в прозе смещение смысла достигается употреблением нонсенса, алогизма, то в драме это достигается экстравагантными приемами игры, клоунады, звукоподражанием, необычным, не­свойственным предмету, костюму видом. «С театральной точки зрения такая инверсия форм, такое смещение значений может стать существенным элементом той юмористической поэзии, раз­вертывающейся в пространстве, которая одна только и относится к режиссуре» (28, с. 44).

Из народной фольклорной традиции мы усваиваем с детст­ва: то, что абсурдно по форме, нелепо по содержанию или, когда форма не вяжется с содержанием, - это смешно.

Так из ирреальных, пугающих, смешных и непонятных об­разов строится картина трагикомического по своей природе теат­рального действа. Если бы можно было дать определение катар­сиса в применении к авангардной драме, то можно было бы, пере­фразируя Аристотеля, сказать «очищение от страха через смех».

Пьесы Б. Виана «Живодерня для всех» (1947), «Полдник генералов» (1951), «Строители Империи» (1959) относятся к аван­гардным драмам. Театр авангарда явился для драматурга той фор­мой, которая помогла ему воплотить в сценических образах идеи А. Жарри и создать пьесы, получившие название «театр Бориса Виана». Как мы увидим, действие и характер персонажей отвеча­ют принципам авангардного театра. Но Виан свободен в выборе сценического языка, поэтому даже его авангардные пьесы обога­щает опыт романиста.

1. АВАНГАРДНЫЕ ДРАМЫ Б. ВИАНА
2. Тема войны

в авангардных драмах Б. Виана

Три драмы Б. Виана «Живодерня для всех», «Полдник ге­нералов», «Строители Империи» относятся к драмам авангардно­го театра.

Фактором, позволяющим объединить эти три пьесы, явля­ется тема войны, вернее, сатирическое изображение войны, кото­рое в драме позволяет ввести средства режиссерского решения в стиле «чистого» театра: цирковые трюки, костюмы, подчерки­вающие гротескность персонажей, звуковое оформление спектак­ля и т. д.

Доминирование в спектакле «Живодерня» средств «чисто­го» театра заложено в авторских ремарках. Звуковое сопровожде­ние есть почти в каждой сцене. Это звуки войны, напоминающие зрителю о ней и определяющие как фон контекст действия: «Шум взрывов, бега, шагов, стук в дверь» - сцена 13 (18, с. 86); «Слыш­ны взрывы. Шум становится наиболее сильным. Неистовые удары со стороны внутренней двери. Все смотрят в этом направлении» - сцена 22 (18, с. 103). В сцене парашютного десанта на ферму, ко­гда таким образом высаживаются в Арроманше Жак и Катрина, дети Живодера, соединяются звук, трюки и эффект костюма как средства постановки и раскрытия образа: «Сильный шум на чер­даке. Люк открывается и некто приземляется на парашюте» (18, с. 115). Это Жак, за ним следует японский парашютист, но он ошибся местом высадки и делает себе харакири, исчезая в яме для разделки туш, которая, как уже говорилось выше, есть постоянная деталь декора сцены. Следующий парашютист - Катрина, вот в каком облике она предстает родным: «Жак одет как американец и Катрина как парашютистка: короткие красные сапоги, очень ко­роткая плиссированная юбка, блуза хаки, короткие красные шор- тики, огромная грудь и шапка как в Красной армии. По красной звездочке на груди» (18, с. 118). Сцена XXXII. Итак, Американец, Японец и Русская - таков состав парашютного десанта, участ­вующего в высадке союзных войск на побережье Ла Манша 6 июня 1944 года. Немыслимая, абсурдная трактовка победных событий Второй мировой войны создает гротесковую реальность самой войны и придает персонажам Виана особый характер. «Мои ма­рионетки» - так называл их сам автор (18, с. 51). Очевидно, что целью автора является разрушить представление о войне как о справедливом, героическом и постоянно сопутствующем челове­ку явлении. Война для Виана - это кровопролитие, грязь и убий­ство, рядовое, будничное, так сказать, узаконенное.

«Японец (<выхватывает нож из-за пояса и делает себе харакири, добавляя). Каюк!

Жак. Без сомнения, это точно Японец. Но что он здесь де­лает?

Отец. Остается только бросить его в яму. Я это делал и с другими.

Они поднимают труп и бросают его в яму.

Мать. Сиприенна! Вытри пол. Это отвратительно!» (18, с. 117-118).

Смерть отвратительна потому, что совершается на войне как самоубийство. Позже почти все здесь упомянутые персонажи в пылу драки сами прыгнут в яму: Жак, Катрина, Мать. А дейст­вующие лица «Полдника генералов» покончат с собой, играя в русскую рулетку от скуки. —

Отвратительная суть войны и отношение к ней писателя будут высказаны и в его письме в Коллегию Патафизики «О фаль­сификаторах войны»: «Один человек, как мне кажется, прекрасно понимал суть: тот, кто в Фонтенэ бросил фразу, довольно извест­ную: «Господа англичане, стреляйте первыми». Не сомневайтесь, по его замыслу французы должны были стрелять в то же время; это способ реализовать абсолютную резню: собрать, в фиксиро­ванной точке, войска и перестрелять всех до одного» (8, с. 90-91). В свойственной Виану иронической манере, он выявляет свое от­ношение к антигуманной сущности войны. Поэтому его герои не могут быть людьми в полном, глубоком понимании этого слова.

Людьми, сражающимися за истину, высокие цели. Эти понятия на войне профанируются, сама бесчеловечная обыденность убийства отрицает их. Тогда возникает персонаж-марионетка, производное от кукольного персонажа. Действительно, это кукла в самом пря­мом смысле слова, вспомним костюм Катрины. Она подчиняется воле автора, не имея собственной свободы, психологии, рефлек­сии. Такой персонаж действует и получает сценическую жизнь только в рамках данного спектакля. (Когда мы говорим «Нора» или «Тартюф», вспоминаем человеческую трагедию или личность, на­деленную определенными качествами. Они занимают место в на­шем общекультурном словаре.) Катрин значима в контексте темы войны, в том ее аспекте, который представлен Вианом, - бес­смысленность и жестокость. Таким образом, персонаж - марио­нетка выявляет смысловой аспект действия и является продуктом основной темы драмы.

Несмотря на то, что война организует только внешний ас­пект действия, эта тема в наиболее четкой форме сатирического изобилия выступает во второй драме Виана «Полдник генералов» (1951). Существует, судя по изданию 1993 года, два авторских ва­рианта пьесы. Они опубликованы в Досье № 12 Коллегии Патафи- зики. Первый вариант - это пьеса, сыгранная десятки раз в Гер­мании, Дании и Франции. Второй был исключен самим автором, вернее, автор отказался от него в процессе работы над пьесой. Он представляет собой спектакль в стиле театра в театре. У пьесы есть пролог и эпилог. В прологе автор и его жена беседуют с ди­ректором театра, представляя ему пьесу. Заинтригованный дирек­тор берет на себя роль главного героя - генерала Одюбона, Фран- сина становится его стенографисткой, а Жан (автор) - секретарем.

Поднимается занавес, и играется собственно пьеса, такая, какой она стала впоследствии. В эпилоге директор отказывается от пьесы, потому что ее невозможно сыграть, это всего лишь диа­логическое повествование, а не театр (в смысле действие). Автор возражает:

«Ж а н. Я описываю людей языком моей эпохи и моей сре­ды, со страстями этой среды...» (18, с. 368).

Жан считает, что это смысл театра великого Расина, неда­ром у них общее имя. «...Вы знаете очень хорошо, что война - это проблема, которую можно сыграть в театре; вы их уже чита­ли, эти репертуарные пьесы от Софокла до Поля Рэйналя, исклю­чая Жарри». Но автор, за страстными отповедями которого слы­шится голос Виана, хочет создавать театр в стиле Жарри.

«Бат. ...Война, обычно это дело, касающееся и промыш­ленности, а ваши... ваши бараны даже не консультируются с про­мышленниками.

Жан. Я писал пьесу не для дураков, которым все нужно объяснять...» (18, с. 369).

Смысл, по Виану, состоит в том, чтобы избежать ложного пафоса идеи войны, не создавать сюжета о герое, рассуждающем о «факторе Человека с заглавной буквы» (18, с. 371). Необходимо разрушить стереотип самого понятия «война», чтобы не началась новая «резня». Батайяр - так зовут директора - все же отвергает пьесу. Эпилог заканчивается событием, подводящим итог спора директора и автора. Газеты сообщают о новой войне, развернутой Францией против африканского континента.

Эти отвергнутые автором части пьесы служат своеобразным манифестом Б. Виана, высказывавшегося за театр Жарри, театр Абстракции, и избравшего для этого тему войны. Подобно тому, как Арто утверждает, что жестокость, преступление - основная тема театра от Античности до наших дней, Виан занимается вой­ной как апологией жестокости, но в манере Жарри, профанируя свою тему. «Виан прекрасно понимал, чтобы заставить нас сме­яться, чтобы смех оказывал целительное действие, нужно посяг­нуть на престиж армии, религии и общества, нужно выпустить воз­дух из этих табу или, если хотите, их дедраматизировать. Чтобы нас взволновать, заставить растеряться и потерять иллюзии, нужно сменить тон, умножить контрасты, создать дисгармонию между мыслью и способом ее выражения. Все это, в сумме, легко и есте­ственно для человека, который любил говорить легко и иронично о вещах серьезных и серьезно о вещах незначительных» (78, с. 99). Говорить легко и иронично о войне, уравнивая противоположно­сти: война и герой, война и человек, в конце концов, война есть способ жизни человека-марионетки, - значит говорить в патафи- зической манере, в манере Жарри. В этом ироническом силлогизме высвечивается суть проблемы - заставить человека взглянуть на себя беспристрастно. Эту конечную цель, достигаемую метафизи­ческой драмой, Арто назвал «терапией души». У Виана эта цель часто достигается средством пародийного изображения. Герои - генералы, персонажи «Полдника», действительно гротесковые фи­гуры, готовые начать войну по приказу просто потому, что «куры несутся, коровы телятся, а шахтеры добывают уголь» (18, с. 222).

В финале обеих пьес, «Живодерня» и «Полдник», звучит пародия на Марсельезу, ставшую для француза патриотическим гимном. Для Виана это песня воинствующих генералов, деятель­ность которых направлена против самих себя в первую очередь и против человечества в целом. Эту особенность концепции персо­нажа у Виана отмечала Б. фон К. Шмизинг.

«Л е й т е н а н т. Да здравствует Франция!

Марсельеза разражается чудовищно фальшиво. Лейтенант идет, марши­руя гусиным шагом» (18, с. 184).

«Полдник»:

«Une petite Marseillaise jouee au pipeau sirgit soudain et Dupont, en grande tenue, le sabre sur Гёраи1е, tirant un canon a roulettes, traverse la scene en chantant.

Dupont

Marchons

Marchons

Marchons marchons marchons Marchons d’un pas frivole Sur une route folle Marchons Marchons» -

Вдруг возникает слабый мотив Марсельезы, сыгранный на дудочке, и Дюпон, с величественным видом, сабля на плече, стреляя из пистолета, которым играли в рулетку, пересекает сцену и поет.

Дюпон

Идем,

Идем,

Идем. Идем. Идем.

Идем фривольным шагом По дороге сумасшедших Идем.

Идем» (18, с. 361).

Этот куплет является перефразировкой, пародией на припев Марсельезы: «Идем, идем, пусть кровь нечистых оросит наши пашни»[[2]](#footnote-3).

Можно заключить, что в двух вышеназванных пьесах Б. Ви- ан создает сатиру на общество, на общественное устройство, при­водящее к войне, и создает на фоне этой сатиры новый тип пер­сонажа.

В третьей пьесе, «Строители Империи» (1959), тема войны звучит уже не явно. Она возникает в финале пьесы, в третьем акте в связи с монологом Отца. Этой теме придается характер идеи, возникающей в рефлексирующем, затухающем сознании Отца. Основная тема двух первых пьес Б. Виана получает философское осмысление. Отец представляется зрителю как Леон Дюпон, глав­нокомандующий резерва, он в отставке. Третий акт - это моно­спектакль, своеобразный театр в театре с участием одного дейст­вующего лица. Свое представление он разыгрывает перед без­молвным и невидимым им Шмюрцем. Одевая форму коннетабля запаса (этот старинный чин в армии был упразднен еще Ришелье), Отец начинает мыслить категориями военного. В семантическом ряду, складывающемся в его монологе, прослеживаются понятия: враг, Человек, тревога, к оружию!, нападение. Они замыкаются афоризмом «Нападение - лучшая защита». Но против кого сра­жаться? Кто враг? Отец не видит вокруг себя никого, кто мог бы напасть. Агрессивное сознание оставляет его, и он пытает/ся по- другому осмыслить вещи. Смысл вовсе не в борьбе с себе подоб­ными, он кроется в загадочной природе человеческого «я». Мо­нолог начинается вопросом «Кто я?» (13, с. 77). Отметая агрессию и образ воина-марионетки, Отец приходит к выводу: «Из этого следует, что человек - единственное животное, которое не явля­ется животным». С этого момента выявляется внутреннее течение смысла в пьесе Виана, более того, во всех трех вышеназванных пьесах. То течение, которое А. Жарри назвал подводной рекой. «В произведении тот, кто умеет читать, увидит скрытый смысл, ясный для него, распознает вечную и невидимую реку и назовет ее Анна Перанна» (5, с. 309). (Анна Перанна - персонаж античной греческой мифологии, нимфа, скрывшаяся под землей от лика грозных богов в виде подземной реки.)

Раскрывается виртуальная сущность виановской концепции человеческого бытия: «Мы бежим со всех ног к будущему и дви­жемся так быстро, что настоящее от нас ускользает, и пыль от нашего бега застилает прошлое...» (13, с. 86). Образ человека- воина меняется, его заслоняет появившийся вначале параллельно первому образ отшельника, бенедектинца, отрешенного от мира, на краю жизни. Как озарение, прозрение перед ним возникает Шмюрц, но уже безжизненный. Вся его жизнь, бег по жизни, предстает в ином свете. Леон Дюпон видит некий фантом, кото­рый он изгонял из своего мира ударами палки. Жизнь представля­ется ему теперь не просто воинским долгом в сфере «защита - нападение». Она полна таинственных явлений, о которых Дюпон не догадывается. Последний крик Отца: «Я не знал... Простите... Я не знал» (13, с. 89). Падение с высоты 29 метров ставит точку в его жизни и обрывает монолог.

Человек-воин - человек-марионетка - сужает границы соб­ственного бытия до размера униформы коннетабля. Загадка жиз­ни, ее красота остаются вне его сознания. Увлекаемый потоком слов, складывающихся в стереотипы мышления, он оставляет вне своего осознания сам факт бытия, собственное «я», вмещающее и настоящее, и прошлое, и будущее. Может быть, вместе с гибелью такого человека откроется некий новый горизонт? Но этого автор не объясняет, не пытается определить. Ведь, по его собственному выражению, он пишет своих героев такими, какими их делало его время, его среда. Для середины XX века тема, избранная Б. Виа- ном, чрезвычайно актуальна как во внешнем, так и во внутреннем аспектах. Война как социальный катаклизм автора не интересует, в таком виде тема рассмотрена многими авторами - от А. Барбю- са до Э. Хэмингуэя и А. Мальро.

Сама идея войны как героики профанируется нашим авто­ром. Война - это не только социальное зло, это некая абстрактная сила, всегда побеждающая человека. Более того, ее корни в его сознании, корни стихии войны - в сознании самого человека. Этого джинна выпускает человек.

Образ войны как стихии - идея из сферы метафизического театра, который стремится выразить на сцене категории абстракт­ные, или, применяя логику Жарри, стремится соотнести «с внеш­ними признаками виртуальные свойства» (87, с. 339).

Ряд абстрактных образов-символов, образующих смысло­вой ряд и организующих преемственность содержания в трех пье­сах Б. Виана, служит способом создания «виртуальной» реально­сти спектакля. Что касается текстовых вариантов драм, переводит характер развития действия в план философско-символического обобщения.

1. Своеобразие системы образов в авангардных драмах Б. Виана

Образная система в пьесах Б. Виана, таких как «Живодерня для всех», «Полдник генералов» и «Строители Империи», разде­ляется на две взаимозависимые части. Это персонажи-марионетки, собственно и являющиеся действующими лицами, и персонажи без облика, находящиеся вне действия. С другой стороны, это об­разы, рожденные приемами «чистого» театра, которые, вопреки Арто, не стали привилегией постановки, сценического решения, а заложены в самом действии пьесы. К ним относятся как элементы декора сцены - яма для сброса туш в «Живодерне», так и элементы действия - сцена с игрой в русскую рулетку в «Полднике», обы­гранная как исполнение опереточных куплетов, сопровождаемое танцем. Генералам нужно спасение от скуки, война для них не раз­влечение, поэтому русский генерал Коркилофф предлагает рулет­ку как забавную игру. Под веселую песенку, стилизованную под Марсельезу, припев которой начинается со слов «Идем, идем...», генералы имитируют топот, шум шагов, поют. Пистолет с вращаю­щимся барабаном передается от одного к другому, пока все, кро­ме Дюпона, не падают мертвыми. Пространство сцены, где имеет место действие, как указывает автор, должно быть максимально сужено. «...Сцена мала настолько, что в серьезном театре на ней не стали бы играть» (18, с. 323). Этим обстоятельством достигает­ся статичность действия в этой сцене. Движение запрограммиро­вано автором как эстафета: куплет с пистолетом в руках, выстрел, падение очередного генерала на фоне топота шагов, исполняемо­го всеми. В игру вовлекаются и русский, и китаец, и французы.

Сцена выглядит как финал комической пантомимы, хотя актеры поют, произносят реплики. Но сам рисунок движений достаточен без слов. Здесь слова и песня играют второстепенную роль. Дви­жение, топот и пение подчеркивают абсурдность и комичность происходящего. Недаром оставшийся в живых Дюпон поет о «до­роге сумасшедших», по которой они «идут».

Эта сцена сыграна средствами «чистого» театра, именно так, как она написана автором. Она имеет значение финала и од­новременно символического обобщения. Это своеобразный код, помогающий выстроить смысловую формулу, вопреки привыч­ной логике: война - это абсурд. Показ абсурдной сути войны и есть цель финальной сцены пьесы.

«Чистый» театр служит автору художественным средством воплощения замысла - идеи. Элементы декорации, рисунок дви­жений, звуковое сопровождение создают равноправный сцениче­ский образ-идею, выявляя скрытый смысл действия, заложенный автором. Этот образ, обозначенный в тексте пьесы и на сцене, создается средствами «чистого» театра и становится абстракцией, идеей. Такие абстракции и составляют часть образной системы в пьесах Б. Виана. Они организуют внутренний, так сказать, «вир­туальный» аспект действия в пьесе. Внешнее действие организу­ется в пределах сцены персонажем-марионеткой. Переходной формой от внешнего к внутреннему является «немой» персонаж, о котором мы говорили выше. Такой персонаж у Б. Виана один. Он фигурирует в пьесе «Строители Империи» и носит название «Шмюрц».

Поскольку Б. Виан начинал свою творческую деятельность как романист, то истоками его образности во многом служат за­мыслы ненаписанных романов.

Так, замысел романа без названия, в котором действие про­исходит в деревне во время войны, воплотился в пьесе «Живо­дерня для всех». По замыслу пятеро сыновей Живодера имели разные национальности: русский, американец, француз, немец и даже эскимос. В пьесе эти детали замысла дали возможность для реализации гротескового наполнения образа через костюм, харак­терную национальную манеру поведения персонажей и т. д.

Замысел романа «Осажденные» также нашел воплощение не в прозаическом повествовании, а в пьесе «Строители Импе­рии». Этот же замысел позволяет найти ключ к разгадке образа Шмюрца. «Большой дом, где живет семья. Все будет происходить в доме. Однажды отец получит письмо и семья, живущая на пер­вом этаже, поднимется на один этаж выше. Дети еще молоды, они слышат разговор родителей., растерянных, говорящих о том, что «они» заставили семью сменить этаж; потолок все более и более низкий и мебель - бедная. Иногда переезжают тайно ночью, по­сле шушуканья за дверью. Никогда ребенок, тот, кто рассказывает историю, - не выходит из квартиры, они живут внутри с книгами, мебелью, воспоминаниями и вещами, он встречает иногда, в сво­ей комнате, девочку, которая уходит каждый раз, как он засыпает» (27, с. 230). Этот замысел великолепно прокомментирован Н. Ар­но, который отмечает два важнейших образа, попавших в спек­такль. Это девочка, которую видит только ребенок-рассказчик и шум, шепот за дверью, который слышат дети, не разбирая слов. «...Шмюрц, который занимает в драме важное и необъяснимое место; или точнее то, что имело место Шмюрца в романе - стран­ная метаморфоза - девочка, которую ребенок встречает иногда в комнате» (63, с. 231).

Арно связывает выбор повествователя-ребенка в замысле будущего романа с «ключом к романическому искусству Б. Виана: «...тот, кто рассказывает историю - ребенок, и вся реальная исто­рия, увиденная глазами ребенка, становится воображаемой» (63, с. 232). Тогда и в драме Шмюрц становится воплощением детско­го сознания, изгоняемого взрослыми: «... пусть нас не прогневает то, что Шмюрц из «Строителей», одетый в лохмотья и некраси­вый, станет иным лицом девочки из романа, также немного сви­детеля и единственной реальности, непонимаемой и осмеянной взрослыми, занятыми построением обломков» (63, с. 232). Эта версия опирается на автобиографические данные, приведенные Н. Арно: семья Виана часто переезжала, и никто не объяснял де­тям причины этих переездов, в которых было мало радостного: долги, смерть отца, опять долги.

Надо отметить, что эта версия отвечает на вопрос, почему Зеноби, девочка из пьесы, видит Шмюрца, а остальные - Мать, Отец и Крюш, бонна, - нет. Естественно, если Шмюрц и Зеноби - части одного целого. С помощью этой версии можно объяснить и причины восхождения с этажа на этаж, и природу Шума. Но, как и все толкования образа Шмюрца, каковых много, она предпола­гает рассмотрение Шмюрца в статике, в рамках пьесы. М. Эсслин считает Шмюрца смертной частью самого Отца, которую он ме­тодически уничтожает. «...Шмюрц, не является ли он смертной частью нас самих, которую мы избиваем и уродуем, не замечая, что делаем?» (87, с. 242).

Как и Арно, Эсслин отмечает биографические истоки об­раза Шмюрца, только несколько иначе. В момент работы над пье­сой Виан был смертельно болен. Он знал о своей болезни, болез­ни сердца, которая неизлечима. «...Шмюрц, не является ли он производным от немецкого Schmerz; боль, всегда молчаливо при­сутствующая, боль сердца» (51, с. 242). Schmurz - это не только производное от Schmerz, этим псевдонимом Виан подписывал некоторые свои статьи. Следовательно, Schmurz - это Виан, это образ боли и смерти, несущий индивидуальные, авторские черты.

Ф. Готье переводит смысл драмы в контекст структураль­ной лингвистики и видит в Шмюрце воплощение «языка-объекта», который «называет то, что видят и чувствуют в противопоставле­ние «метаязыку», который называет сами вещи не прямо, а кос­венно... Можно было бы увидеть в Шмюрце этот безгранично от­крытый символ речи, истязаемой, изуродованной, порабощенной» (89, с. ПО).

В любом случае, интерпретируя Шмюрца в связи с этимо­логией, отражением личных переживаний автора, отождествляя его то с Зеноби, то с Отцом, мы остаемся внутри замкнутого про­странства комнаты, где происходит действие драмы. Попробуем найти место этого «немого» персонажа среди персонажей пьесы и проследить, не распространяется ли смысловой код за ее рамки? «Строители Империи» далеко не многофигурная композиция, здесь, в отличие от первых двух пьес, всего 6 персонажей: Отец, Леон Дюпон, 49 лет от роду, Мать - Анна Дюпон, их дочь - Зено­би 16 лет, Сосед, Шмюрц и бонна Крюш.

Любой персонаж Виана имеет черты условного объекта. Если в «Живодерне» это подчеркивается костюмом, в «Полдни­ке» - значимым именем и мундиром, то в «Строителях» внешний вид не имеет значения, а имя персонажа несет функцию скрытого смысла, кода, точнее - названия очередной марионетки.

«Полдник генералов» имеет следующий список действую­щих лиц:

1. General James Audubon Wilson de la Petardiere-Frenouillou.
2. General Dupont d’Isigny.
3. General Juillet.
4. General Lenvers de Laveste.
5. Mgr Roland Tapecul, Archeveque de Paris.
6. Leon Plantin, President du Conseil. -
7. Генерал Джеймс Одюбон Вильсон де ла Петардьер-Фре-

нуйю.

1. Генерал Дюпон д’Изиньи.
2. Генерал Жуийе.
3. Генерал Ланвер де Лавест.
4. Монсеньер Ролан Тапюоль.
5. Леон Плантен, президент Совета, и т. д.

Перед нами список значимых имен: генерал Одюбон имеет фамилию Петардьер, что означает «подрывник или пиротехник». Генерал Жуийе обозначает в переводе с французского «июль», а Ланвер Лавест - «куртка наизнанку». Монсеньор Тапюоль - не что иное, как «стукни по заду» (в духе Рабле и Жарри), а Плантен - омоним французского слова «подорожник». Из этого ряда выпа­дает только Дюпон д’Изиньи - единственный оставшийся в жи­вых генерал. Он не играл в русскую рулетку, ему отводилась функция ироничного свидетеля, такого самовлюбленного аристо­крата, даже приравнивающего себя самое к Богу. Его имя наибо­лее интересно, поскольку становится составляющим смыслового ряда-кода, объединяющего все три драмы. Рассмотрим зависимость и смысловую преемственность через сопоставление следующих персонажей:

1. Живодер - крестьянин из Арроманша (побережье Ла Манша), содержатель живодерни для лошадей.
2. Жорж Дюпон д’Изиньи - если читать это буквально как «из Изиньи», то Изиньи - городок в Нормандии, точнее, их не­сколько, и есть Изиньи-на-Море, т. е. на Ла Манше.
3. Отец, Леон Дюпон, бывший главнокомандующий, сейчас в отставке, вспоминающий, что был живодером в Нормандии.

«М ать. Ты не помнишь, что ты был живодером в Норман­дии? Раньше? До этого?

Отец. Нет... Я забыл.

Мать. В Арроманше...» (13, с. 11).

Итак, выстраивается определенная преемственность в от­ношении ряда персонажей: Живодер - Дюпон д'Изиньи - Леон Дюпон, или Отец. Леон Дюпон, бывший главнокомандующий или генерал и бывший живодер, - центральный персонаж цикла пьес, посвященных войне и связанных с морским побережьем Норман­дии - родиной Бориса Виана.

Прослеживая трансформацию замысла пьесы, мы выстраи­ваем воображаемый мир персонажей Виана, которые находятся во взаимозависимости друг от друга и организуют эволюцию дей­ствия от игрового спектакля до «метафизической» (термин Арто) драмы. Более конкретно, от «Живодерни» к «Строителям Импе­рии».

Какую же роль играют в вышеназванных пьесах образы аб­страктного ряда? В эпилоге к «Полднику генералов», в начальном и отвергнутом варианте пьесы, Директор Батайяр упрекает автора (которого мы отождествляем с Вианом) в прозаизации драмы, в антитеатральном характере его пьесы. Это, в свете того, как пере­делал свою драму Виан, имеет особое значение, значение упрека самому себе. С прологом и эпилогом пьеса выглядела как произ­ведение эпического театра. Основная идея пьесы объяснялась достаточно ясно в монологе Жана, автора пьесы. Этот прием из­гонял идею театра абстракции, идущую от «Убю» А. Жарри. Идея театра в театре была и в эссеистике и практике «Театра Творчест­ва» А. Жарри, но там она была несколько иной. Этот прием дол­жен был создавать специфическую театральную, сценическую реальность. Виан этого добился другими способами.

Ряд абстрактных образов в пьесах Б. Виана очерчен довольно ясно. Яма как элемент декора в «Живодерне», игра в «русскую ру­летку» в «Полднике», шум в «Строителях Империи». Символика «ямы» и «рулетки» совпадает с образом смерти или фактора, не­сущего смерть в первых двух драмах Б. Виана. Оба символа име­ют геометрическую форму круга. Замкнутость этих абстрактных обозначений подчеркивает их ирреальный характер. Одновременно они статичны и выходят за пределы действа. Возникает аналогия с формой Убю - круг со спиралью на огромном животе, где спи­раль - символ вечного движения по замкнутому кругу, а следова­тельно, метафора бытия. Рулетка - барабан пистолета имеет также вращательную ось и движется по замкнутому кругу, неся смерть.

Эти абстракции создают «виртуальный» фон драмы, подго­тавливающий появление пьесы «Строители Империи», которая становится уже загадочной и необъяснимой.

Самым таинственным в этой пьесе является шум, который сопровождает действие. Это звуковой эффект, играющий важную роль в развитии действия, так как он побуждает персонажей к движению. Шум как звук для театра не новое изобретение. Зву­коподражание всегда было одним из важных сценических эффек­тов. Но в «Строителях» шум призван создать мистический, пу­гающий эффект и вовсе не служить имитацией реальных шумов окружающей среды. Шум выступает не только как сценический эффект, а как образ-символ.

Современная литература, правда, не драматургия, а рома­нистика, знает несколько приемов введения понятия «шум» как символической характеристики.

Один из приемов связан с творчеством Ф. Кафки, одного «из пяти великих» Б. Виана. О фрагменте «Великий шум» из «Дневника» Кафки пишет В. Подорога: «Шум как таковой - это набор естественных звуков, проявляющихся одновременно в од­ном слуховом континууме. Накладываясь друг на друга, отчасти смешиваясь, лишенные какой-либо внутренней связи, вне ритма, они блокируют наше восприятие мира» (52, с. 414). Шу^1, кото­рый слушает Кафка, - это окружающие его шумы дома, где он живет. Но это не только хор звуков жилой квартиры, который мешает писать. «Может быть, Кафка взывает к нашим способно­стям воображения, и мы должны вообразить себе шум, пресле­дующий его вопреки тому, что он описывает в качестве картины шума?» (52, с. 415). Шум обладает иррациональной природой, переплавляясь в сознании автора, он перерастает в гул, погру­жающий Кафку в процесс письма. «Когда в полной тишине, дос­тигаемой с таким трудом и все же достигнутой, включается в свою работу машина письма, она издает гул, и пишущий погру­жается в состояние блаженства» (52, с. 417). Понятие «гул пись­ма» взято из работы Р. Барта «Гул языка», в которой он выстраи­вает концепцию абсолютизированного, досемантического состоя­ния языка. Трансформация в гул делает само понятие шума сим­волическим обозначением предчувствия творческого акта письма. «Гул языка» также вызывает ассоциацию с виановским «шумом неясной природы», что было подмечено, в частности, Ф. Готье на Коллоквиуме в Серизи, посвященном Виану.

Сам писатель связывал деятельность своей памяти, подаю­щей ему знак к письму и слуховые ощущения. «...Для чего служат все эти воспоминания... Это выходит из-под моего пера, это мо­жет быть знаком. Однако я пишу это как домашнее задание. Я чувствую ужасное давление. Мне необходимо. Как слышать» (77, с. 120). Это очень близко к дневниковым записям Ф. Кафки, кото­рый описывает свои слуховые ощущения непосредственно перед моментом погружения в процесс письма.

Наконец, классический для XX века пример - это цитата из монолога Макбета, одноименной пьесы У. Шекспира, послужив­шая У. Фолкнеру названием романа «Шум и ярость». «...Жизнь - это рассказ кретина, полный шума и ярости, но ничего не знача­щий...»

Неясный знак шума свидетельствует о понимании бытия как бессмысленного существования. В рассматриваемом нами вари­анте - пьесе Б. Виана «Строители Империи» - шум имеет особую функцию, также как в приведенных примерах, придавая действию драмы динамику и неоднозначность.

Пьеса имеет три акта, которые обозначены в тексте количе­ственными числительными: один, два, три. Дело в том, что в пер­вом акте пропадает один невидимый персонаж пьесы, сын Соседа - Ксавье, во втором - двое: Зеноби и Крюш, в третьем - трое: Мать, Отец и Шмюрц. Действие в пьесе построено следующим образом: небольшая семья, имеющая бонну, ведет обычную жизнь небога­тых буржуа. Но в эту спокойную жизнь вторгается странное яв­ление - Шум, который заставляет покидать насиженное место и, хватая чемоданы, нестись вверх по лестнице, чтобы занять сле­дующее жилище. «Комната меблирована в буржуазном стиле, ле­стница из комнаты, которая находится внизу, и та же лестница ведет наверх... слышится наводящий ужас шум снаружи, природа его неясна...» (13, с. 2). Отец и Мать вбегают в комнату с вещами в руках и начинают устраиваться на новом месте. Природа и при­чина их бега наверх никого не интересуют, кроме Зеноби, дочери. Именно она задает вопрос, что такое шум? Но Отец и Мать не знают ответа, хотя обычно всегда могут его дать.

«Отец. Обычно, да. Но это исключительные обстоятельст­ва. Вообще, вещи, о которых я имею представление, - это вещи, имеющие реальную значимость, не миражи» (13, с. 12).

Шум нереален, это образ, символ, ориентир, предупрежде­ние по словам Матери и Отца. Но Зеноби остается без определен­ного ответа, так как Отец добавляет: «Не надо путать образ, сиг­нал, ориентир и предупреждение, с вещью самой по себе. Это бы­ло грубой ошибкой» (13, с. 12). Шум обозначает начало движения наверх, но это бег по лестнице ничем не оправдан, никто не знает, зачем нужно бежать. Все же, отказ от бега невозможен. Те, кто пытается остаться или спуститься, вопреки сигналу шума, исче­зают. Дверь на нижний пролет лестницы захлопывается и очеред­ной Шмюрц преграждает к ней дорогу. Так исчезает не появив­шийся на сцене Ксавье, за ним Крюш и Зеноби, потом Мать. Этот бег без цели и смысла заставляет девочку задавать бесконечные вопросы, на которые ни у кого нет ответов.

«Зеноби. ...Шум... каждый раз, как уходим... каждый раз поднимаемся глубокой ночью, чтобы идти вверх по лестнице, как сумасшедшие, все забывая, вредя себе... почему бы не остаться один раз, хотя бы один раз? Почему все так боятся?.. Это так смешно...

К р ю ш. Не боятся... поднимаются по лестнице и все.

3 е н о б и. А если остаться? Если бы мы остались?

Крюш. Никто не остается» (13, с. 41—42).

Если отказаться от подъема, если попробовать отказаться от способа Отца судить о вещах по привычке - «судить по внешнему облику», тогда выстраивается очередной виановский силлогизм, на этот раз лишенный иронической интонации. Шум - это причи­на подъема. «Для чего я одел мой мундир (букв, униформу), ожи­дая шума? А, как если бы некий (букв, эстафета) гонец вошел в комнату, покрытую кровью и сухой грязью, потрясая посланием, заключенным в черный круг и полным горького значения, крича: «Тревога!» или... «К оружию!», и упал наземь как герой...» (13, с. 76-77).

Шум - это послание, эстафета, предупреждающая об опас­ности. «Шум - это причина всего» (13, с. 77). Отец занимается тем же вопросом, который остался без ответа для Зеноби. В ком­нате на самом верху, из которой нет лестницы на следующий этаж, он также слышит шум, но движение закончено, бег вверх прерван. Шум - некая сила, заставляющая двигаться вперед; по­сле того как он умолкает, нельзя остаться, ведь остающийся исче­зает навсегда. Но почему? Завершить рассуждение, отыскать по­следнее звено логической цепочки возможно только во взаимо­связи значений шума и Шмюрца. Шум - движущая сила жизни наших персонажей, а также непосредственно драматического дей­ствия в спектакле. Шмюрц - вне действия, он нем и невидим для персонажей пьесы. Фантомная природа шума и Шмюрца подчер­кивается самим автором в вышеприведенных репликах персона­жей и ремарках. Природа фантомного образа определена Вианом в радиоинтервью. Журналисту, спросившему драматурга, зачем он опубликовал в Тетрадях Коллегии Патафизики свою детскую фотографию, где снят обнаженным, он отвечает следующее: «Это состояние абсолютно временное... Это, возможно, личное мнение... но для меня дети не существуют. Дети - это переходное состоя­ние к взрослости, состояние промежуточное, которое, следова­тельно, является почти виртуальным... Фото, где я сижу малень­ким в ивовом кресле, - это фото несуществующего объекта, по­скольку он перестал существовать давно, в общем, это фотогра­фия фантома, если хотите... фото фантома не может шокировать никого» (63, с. 365).

Фантомный персонаж - это персонаж из прошлого. Ребе­нок, исчезающий из поля зрения взрослых в замысле «Осажден­ных», и заменивший его в пьесе Шмюрц - персонажи подобного рода. Ребенок, чьими усилиями пишется история семьи, - это су­щество, оставшееся в прошлом. Шмюрц находится в поле зрения шестнадцатилетней Зеноби и ускользает от внимания взрослых. Его фантомная природа позволяет расценить его как некое мате­риализованное воспоминание, образ прошедшего. Но он, вопреки нашим романтическим представлениям, пугающе ужасен. Память Отца сохраняет образ деревни, природы, счастья среди тихой де­ревенской жизни и стирает то обстоятельство, что в Арроманше он был живодером. Изгоняя, уничтожая истинный образ своего прошлого, человек теряет свое «я».

Шум и Шмюрц, один, проявляющийся в звуке, и другой, невидимо присутствующий, - фантомные образы приближаю­щейся смерти и утраченной памяти. Но дано ли это осознать От­цу? И есть ли связь сценического персонажа и фантомных обра­зов-абстракций? Когда Отец слышит шум в последнем, третьем акте, он охвачен ужасом, потому что перспектива движения - это падение через окно, а значит, его собственная смерть. Во время своего монолога он в ужасе перед Шмюрцем, которого наконец- то видит, стреляет в него. Но даже в момент прозрения Отец не хочет признать истину, свое истинное «я», которое несет в себе «грозную опасность». «Я всегда был один... в пыли прошлого я не различаю ничего...» (13, с. 90). Догадка Отца о «многих гипотети­ческих существах» (13, с. 86), которыми он, по его словам, мог быть окружен, остается без подтверждения и продолжения: Шмюрц - фантомное отражение человеческого «я», умноженного памятью о прошлых трансформациях человека: детстве, юности, зрелости, старости. Интересен тот факт, что Шмюрц не один: в каждой ком­нате этажом выше ждет свой Шмюрц, еще более отвратительный. Наконец, после гибели Отца, Шмюрцы под звук шума завоевы­вают сцену. Каждому этапу жизни человека свойственен свой фантомный образ прошлого, отвратительный и опасный Шмюрц. Сама человеческая природа, опасная и грозная, как предупрежде­ние предстает в этих образах. Тогда становится понятной неволь­ная аналогия, возникшая у М. Ваиса. Он сравнивает Шмюрца и «выдуманное Существо» из «Режиссуры и метафизики» А. Арто, несущее ощущение Опасности и древнего ужаса, у Виана транс­формировавшееся в шум. Это существо, по замыслу Арто, долж­но, «изгнать человека из театра», заменить его, что и происходит в финале у Виана. Отец гибнет под натиском Шмюрцев.

И мотив автобиографического сравнения ситуаций «Строи­телей» и детства Бориса Виана, определенный Н. Арно, становит­ся продуктом пересозданной воображением памяти писателя, то­гда шум и Шмюрц - это утраченные фантомы детского сознания.

И версия М. Эсслина о Шмюрце как смертной части самого Отца и праобраза автора в драме высвечивается совсем по-другому.

Шум, как чисто фантомный образ, и Шмюрц, имеющий сце­нический облик и характер переходного образа, становятся сред­ствами создания не просто символического обобщения. Хотя и его можно сделать, расценив картину подъема как аллегорию че­ловеческого бытия. Отец в вечном беге времени, жизни никогда не возвращается к прошлому. Его гонит вверх по лестнице страх смерти - таинственный шум. Он теряет родных и близких безвоз­вратно и перед смертью остается один. Момент прозрения, когда человек осознает свое истинное «я», - это момент воссоединения с прошлым, и это мгновение внушает ужас. Смерть, как шум, не­умолимо приближает прозрение, поэтому шум - это предупреж­дение. Опасность связана с самим человеком.

Но такая трактовка не окончательна, это тот самый «замок без ключа», о котором писал Н. Арно. Шум как звук и Шмюрц как существо «отвратительное на вид» вызывает у зрителя и чи­тателя прежде всего эмоциональную реакцию. Таинственность и экстравагантный характер трактовки абстрактного образа создают пугающий эффект.

Именно сфера эмоционального воздействия строит «вирту­альную» реальность драмы. Ее сценическая реальность - персонаж- марионетка, создающий преемственность в трех драмах Виана.

Ряд абстрактных образов-фантомов, в случае со Шмюрцем иногда переходящих в ряд сценических образов, позволяет вы­явить ту реальность театра, которую А. Арто называл «Двойни­ком». Идею «Двойника» А. Арто наиболее четко проводит в эссе «О Балийском театре» (1931). Эта знаменитая статья родилась у него после посещения представления Балийского театра. Экзоти­ческое зрелище танцев, пантомим, сопровождаемое барабаном, пением, произвело на него огромное впечатление. Одним из сю­жетов, поразивших Арто, было сражение воина с драконом. Арто видится, что предметом этой первобытной драмы является «внут­ренняя борьба души, что стала добычей потусторонних личин и фантомов» (28, с. 59), а не только внешний аспект действия. Этот театр «не содержится целиком на сцене, кто осмелится сказать, что он не существует вне ситуаций и слов» (28, с. 71). Такой театр действует как «космическая буря», «сотрясение духа» и вызывает в воображении зрителя не только Воина, но и Двойника. «А поза­ди Воина, вздыбленного величественной космической бурей, сто­ит Двойник, который важничает, увлекшись детской наивностью своих школярских сарказмов... он безотчетно вступает прямо в центр заклинаний, в которых так ничего и не понял» (28, с. 72).

Двойник, копирующий Воина, и есть отражение зритель­ского восприятия драмы, он создает эмоционально-чувственный образ, который Арто называет «виртуальной» реальностью теат­ра. В случае Шмюрца ее формируют страх и удивление.

Поразительно, насколько близки идеи А. Арто и закодиро­ванные силлогизмы монолога Дюпона-Отца в пьесе Б. Виана. То, что переживает Отец в третьем акте, не есть ли это борьба души против фантомов прошлого? Шмюрц удивительно напоминает идею Двойника, стоящего за спиной Воина, подобно тому, как он находится незримо рядом с Отцом, одетым в мундир коннетабля в третьем акте. Не является ли Шмюрц тогда, как уже показано выше, неким Двойником, вторым «я» Отца. Понятно, что Шмюрц служит переходным моментом от абстрактных образов (шум) к сценическим (Отец), звеном, преобразующим действие драмы в воображаемую сферу восприятия спектакля. Как воплощенный Двойник, он создает на сцене не просто эффект «театра в театре», а «театра в кубе», т. е. отраженного и умноженного эмоциональ­ного эффекта. В таком случае два подхода к созданию образа в драмах Виана: персонаж-марионетка и образ, несущий абстракт-\* ное содержание, - становятся единой системой, в которой види­мое и абстрактное дополняют друг друга. Они организуют, соот­ветственно, внешний и внутренний аспект действия в драме и служат структурой цикла из трех пьес театра Бориса Виана: «Жи­водерня для всех», «Полдник генералов», «Строители Империи». Театр Бориса Виана развивается последовательно, от первой до третьей пьесы, в русле идей «метафизического» театра А. Арто и А. Жарри. Во внешнем аспекте действия в той или иной форме доминирует комическое начало. Но приемы комического могут быть как традиционны, так и своеобразны (игра с семантикой имени).

1. Комическое в авангардных драмах Б. Виана и значение некоторых семантических кодов

«Полюс комического» достигается в авангардных драмах Б. Виана:

1. средствами «чистого» театра;
2. сатирическим изобличением современного общества, ко­торое принимает форму пародии;
3. созданием абсурдных, гротескных персонажей;
4. игрой со значением слов (наименований, имен) путем смещения семантики или создания семантического кода, вне ко­торого понятие теряет заложенный автором смысл.

Объектом пародии в драмах Виана становятся те общест­венные явления, которые отличают его время. Имеется в виду не эпоха, а тот конкретный отрезок истории XX века, который сов­падает с пиком его творчества. Это 40-е, 50-е годы нашего столе­тия. Заканчивается Вторая мировая война, но ее след достаточно глубок в судьбе поколения, к которому принадлежит Б. Виан. Мо­лодой студент Центральной школы, будущий инженер, он не уча­ствовал в Сопротивлении, но не был и коллаборационистом. Виан был участником движения «зазу», тех, кто в эпатажной форме протестовал против режима Петэна. После войны во Франции к сторонникам Сопротивления причисляли себя даже те, кто нико­гда не был близок движению. Виан, восторженно встретивший вступление союзных англо-американских войск в Париж, не от­носил себя к борцам за Освобождение. Общественное настроение, породившее целую волну новоявленных героев Сопротивления и становится объектом пародии. «Борис Виан всегда восставал про­тив французской косности; впрочем, это чисто французская осо­бенность: после войны все - меня еще не было в то время, но я знаю со слов, представлялись участниками Сопротивления. Раз война выиграна союзниками, все кругом стали участниками Со­противления, тогда как в действительности, по историческим фак­там, всего 5 или 6 % французов активно сотрудничало с Сопро­тивлением. Я думаю, что именно этот факт возмутил Бориса Виа­на» (93, с. 148). Это мнение поддерживал и сам автор, на которого обрушилась пресса после премьеры «Живодерни для всех» (1948).

«Некоторые хотели бы видеть в ней атаку на Сопротивление и павших на войне. Они не услышали... что вызывающие смех бой­цы FFI представлены как люди, ставшие в ряды Сопротивления этим утром» (18, с. 50). Виан пишет о начале дня 6 июня 1944 го­да - моменте высадки союзников во Франции, на берегу Ла Манша.

Пародия на бойцов Сопротивления была направлена на тех, кто таковыми назвался после Освобождения.

«... Un Grand F.F.I., simple soldat, avec une barbe noire et cinquante ans, un Petit F.F.I., colonel de quatorze ans. Brassards.

Le Pere.Entrez!

Le Vieux F.F.I.Je vous presenter Vincent, dit Barbe- blanche, F.F.I. et le colonel Loriot.

Le colonel Loriot. Repos!

Le Pere. Vous ёё81ёег ?

Vincent.il parait qu’il у a un Amerlo chez vous?

Le colonel Loriot. Oui... On nous a dit que... On Га vu,

quoi...

Le P e r e . Ah! 9a doit etre mon fils Jacques...

Vincent (a Jacques, tres mondairi). Alors, comme 9a, vous avez debarq^?..

Jacques. Oh!.. Je suis revenu marier ma soeur, c’est tout....

Vincent (degu). Ah!.. Excusez-nous. On croyait que c’etait Tuniforme americain...

Le colonel Loriot. Vous savez, nous, on n’a pas l’habitude; on est F.F.I. depuis ce matin» -

«Высокий FFI, простой солдат, с черной бородой, ему 50 лет, и малень­кий FFI, полковник четырнадцати лет. У обоих нарукавные повязки.

Отец. Входите!

Старый FFI. Разрешите представиться: Винсент, про­звище Белая Борода, и полковник Лорио.

Полковник Лорио. Вольно!

Отец. Чего желаете?

Винсент. Г оворят, у вас в доме Американец?

Лорио. Да... Нам сказали, что его видели...

Отец. А! Да это мой сын, Жак...

Винсент СЖаку, светски). Итак, вы высадились?

Жак. О! Я всего лишь вернулся на свадьбу сестры...

Винсент (сконфуженно). Ах! Извините нас. Мы думали, раз на вас американская форма...

Л ори о. Вы знаете, мы еще не привыкли, мы стали FFI этим утром (18, с. 130-131).

Но пародийному осмеянию подвергаются не только мни­мые бойцы Сопротивления, а также Американцы и Немцы. В сце­нах 22, 23, и 24 представители этих двух «противоборствующих» сторон встречаются в доме у Живодера и затевают игру в карты. Двое Американцев одеты в свою форму, поют: «Happy birthday to you», появляясь в доме Живодера. Они желают увидеть настоящую француженку и осмотреть дом. Из разговора с Живодером они наконец понимают, зачем их высадили здесь: «Здорово! Тогда я понимаю, зачем они нас заставили высадиться! Чтобы сражаться против немцев. Не поверишь, ну хоть бы сказали!» (18, с. 94).

Через некоторое время появляются двое Немцев, распе­вающие марш:

«Wenn die Soldaten

Durch die Stadt marschieren...».

Появление Немцев вызывает у Американцев странную реак­цию: «Эй, старик, погляди-ка на этих типов, они так смешно оде­ты. Их пистолеты, надо же, совсем не то, что наши кольты!» (18, с. 100).

Завязывается игра в покер, ставкой является обмундирова­ние и оружие. В результате Американцы и Немцы полностью пере­одеваются. Немцы уходят в американской форме, распевая: «Нарру birthday to you», а Американцы в немецкой форме поют: «Wenn die Soldaten. Durch die Stadt marschieren». Основой пародийного изо­бражения у Б. Виана является нарочито нелепая, абсурдная кол­лизия. Американцы, не понимающие цели высадки, покер с Нем­цами, потом переодевание - элементы абсурдной ситуации, ко­мизм которой как раз и подчеркивается ее нелепостью. Если уж говорить о французской косности, то Виан достаточно ярко изо­бразил в этой сцене и американскую, и немецкую косность.

Поскольку пародийному изображению подвергаются все, без исключения, воинствующие нации: французы, американцы, немцы, японцы и эскимосы, - то можно говорить об обобщении и, в результате, создании пародийного образа воюющего человека, воюющего безразлично за что и где. «Борис Виан начинает с ан­тифашистской вылазки, затем, используя своего рода провока­цию, он смеется над войной, возвращаясь, таким образом, к анти­фашистской точке зрения как отправной точке. Это патафизика, не правда ли» (93, с. 141). Действительно, этот эллиптический силлогизм в духе Жарри и Виана. Избрав своей темой войну, Ви­ан искажает, профанирует ее и выходит, в заключение на уровень отрицания войны как таковой. Искажение смысла, абсурдность самого содержания темы приводит к абсурдной форме ее вопло­щения в драме. Абсурд, смещение смысла, «инверсия формы» - основы всякой художественности, по А. Жарри и А. Арто.

Пародийный характер действия в пьесе оттесняется средст­вами «чистого» театра. Акробатические трюки во время пара­шютной высадки и драки, гротескный костюм Катрин, детали об­становки комнаты в доме Живодера, где разворачивается дейст­вие - элементы экстравагантной трактовки действия.

Эффекты «чистого» театра и пародии определили и гроте­сковый характер основных персонажей драмы: Живодера и его семьи. Живодер, который в тексте именуется Отцом как глава семейства, становится первым звеном в цепи преемственных, взаимозависимых персонажей двух последующих драм Б. Виана - «Полдник генералов» и «Строители Империи». «Русская пара­шютистка» Катрина и Жак-Американец - дети Живодера. Эти персонажи несут смысл пародийного обобщения, так как для них война - единственно возможная сфера деятельности. В действии они крайне агрессивны. Именно Катрина и Жак затевают роко­вую драку, приведшую к общей гибели, они одержимы каким-то сиюминутным порывом. Не отдавая себе отчета в том, к чему все это может привести, участники драки демонстрируют свой воин­ственный напор. Но это просто бойня, резня без всякой цели, не ради идеалов, а ради резни самой по себе. Тогда пародия перерас­тает из конкретно-исторических масштабов до вселенского обоб­щения. Пародии подвергается собственно человек, способный развязать войну ради войны. Финальной развязкой темы, под­тверждающей возможность такого обобщения, становится взрыв дома Живодера по приказу министерства Реконструкции, во вре­мя взрыва гибнет сам Отец. Война уже закончена. Освобождение наступило, но дом не вписывается в проект перестройки улицы, поэтому необходим взрыв. В предыдущих военных сценах взры­вы звучат за дверью дома, не ломая его. Абсурд в том, что взрыв внутри дома раздается не на войне, а уже после нее, в мирное вре­мя. Значит, война не уничтожена и все же берет свое. Сатириче­ское изобличение войны средствами пародии и гротеска опреде­ляет связь таких драм Б. Виана, как «Живодерня для всех» и «Полдник генералов». Если в «Живодерне» преобладает гротеск­но-игровой аспект действия, то в «Полднике» действие в первых двух актах вовсе не требует игровой эксцентрики. Беседа Одюбо- на Вильсона де ла Петардьер и президента Совета Леона Планте- на и светская встреча генералов Жюийе, Дюпона д’Изиньи, Лаве- ста происходят в доме Одюбона. Леон Плантен приказывает ге­нералу Одюбону начать войну (с кем и за что воевать не уточня­ется). Война нужна, чтобы преодолеть кризис перепроизводства. Довольно веская экономическая причина приводит Одюбона в замешательство. Генерал боится войны, где можно погибнуть, как «несчастный Роммель» или «...Гэмлин... о, этот Гэмлин... он за­стрелился, наконец, это не синекура быть генералом. За это пла­тят жизнью, так сказать» (18, с. 231). Но приказ президента Сове­та и долг перед нацией заставляют согласиться. На встрече у Одюбона генералы решают заручиться поддержкой архиепископ­ства. Одюбон приглашает своего друга, монсеньера Ролана Тап- кюля, чтобы объявить ему о возможной войне.

«Одюбон. ... Леон Плантен хочет войны.

Ролан. Да, конечно, все это знают. Это его мания...» (18, с. 275).

Позиция церкви в этом вопросе определена вековыми тра­дициями:

«Ролан. ...Она очень ясна, как всегда. Проблема состоит в следующем. Есть правое дело, с другой стороны, неправое дело... Наша задача, чтобы правое дело восторжествовало» (18, с. 276).

Логичное решение монсеньера опрокидывается, когда Одю­бон задает вопрос:

«Одюбон. Но ... а как распознать, чье дело правое?

Ролан. Того, кто победит, само собой!» (18, с. 277).

В сферу пародийного изображения в пьесе «Полдник гене­ралов» попадают общественные институты церкви, армии и пра­вительства. Третий акт пьесы меняет тему и характер действия. Пародию начинают дополнять средствами «чистого» театра. В сцене пробуждения генералов пародия передает эстафету гроте­ску, который достигается элементами комической пантомимы в действии. Одюбон долго будит своих друзей, но, чтобы он ни де­лал, все напрасно. Тогда он издает ужасный крик, падает, и в этот момент «раздается ясный и четкий щелчок, и трое других, полно­стью одетые, садятся, делают поворот все вместе, ставят ноги на пол и поднимаются, одевая кепи. Все трое встают над Одюбо- ном» (18, с. 325).

Интересно, что место действия переносится из дома Одю- бона на побережье, где должны идти военные действия. Из неко­торых деталей, допустим из упоминания Роммеля в прошедшем времени и отсылок к Первой мировой войне, как показательной и наилучшей в истории, мы понимаем, что действие имеет место во времени после Второй мировой войны. Все же укрытие на побе­режье, где находятся генералы, создает аллюзию содержательной связи «Полдника» и «Живодерни». Также приемом аллюзии связа­ны менее похожие пьесы - «Живодерня» и «Строители Империи». В доме Живодера постоянно звучит шум взрывов, выстрелов, то­пот. Он несет, как и шум в «Строителях», ощущение опасности. Когда же колоссальный взрыв уничтожает дом, гибнет Отец- Живодер. В «Строителях Империи» страх перед шумом становит­ся причиной гибели Отца-Дюпона. Шум в пьесе 1947 года - это шум войны, обозначение войны, несущей грозную опасность ги­бели. Эта опасность рядом, за дверью дома. Шум в «Строителях» - это неведомая, фантомная угроза, заставляющая Отца в третьем акте вспомнить о войне (команды «Тревога!», «К оружию!») и одеть мундир главнокомандующего (коннетабля).

В доме Живодера есть лестница, ведущая наверх, на второй этаж дома, по ней уходят в конце пьесы дочь Живодера Сиприен- на и четверо солдат. Лестница в «Строителях» - символ бега, те­чение жизни, она неотъемлемая часть спектакля, без нее невоз­можно действие. В «Живодерне» же лестница еще только неясная деталь декора.

Особенность театра Виана такова, что слияние всех трех вышеназванных пьес в цикл дает возможность выстроить концеп­цию комического в его театре.

Три пьесы Виана 1948, 1951, 1959 годов имеют много об­щего. Во-первых, их объединяет общий план содержания - тема войны. Затем - преемственность центрального персонажа пьес (Отец-Живодер-Дюпон д'Изиньи - Отец - Леон Дюпон), которая рассматривалась выше. Всем трем пьесам свойственен однотип­ный трагический финал - общая гибель всех или почти всех пер­сонажей драмы; общие детали декора (лестница), аллюзийно воз­никающий мотив морского побережья Франции (Нормандия, Ар- романш, Ла Манш), который вводит автобиографический подход в привязке места действия. И, конечно, ряд абстрактных образов, создающих во всех драмах «виртуальный» фон.

Комическое начало проявляется в драмах Б. Виана во внеш­нем аспекте действия, в развертке основной тематики.

В «Живодерне» преобладает игровая основа действия, зна­чит, средства «чистого» театра создают сценическое воплощение пьесы и комические эффекты, наряду с пародией и гротеском. В «Полднике», в первых двух актах, несмотря на возможность эф­фекта костюма, который в постановке уже подчеркивал бы гроте­скность персонажей (в Германии применили даже маску, допол­няющую нелепые мундиры генералов), все же преобладает пове­ствовательное начало, и пьеса действительно напоминает диало- гизированную прозу. Вероятно, свое влияние на автора оказали мемуары генерала Омара Брэдли «Записки солдата», которые пе­реводил Виан. По утверждению Арно, они подтолкнули автора к работе над новой пьесой о войне. Только в третьем акте стиль авангарда возобладал, и действие приобрело двойной аспект: иг­ровой, внешне комический и внутренний - абстрактный, что дос­тигается в сцене игры в рулетку.

«Строители Империи» - драматическое произведение, ко­торое дало повод исследователям поставить Виана в ряды аван­гардистов. Эсслин и Арно упоминают о влиянии Э. Ионеско на драматургию Виана, думается, именно в связи с этой пьесой.

В «Строителях» Виан строит «метафизический» театр, до­полняя действие фантомными образами, воздействуя на эмоции и воображение зрителя. Такому театру свойственен, по выражению А. Арто, «юмор разрушения». Виан в своей новой пьесе расширя­ет масштаб обобщения. Война порождается самим человеком, опасность проистекает из человеческой природы. Шум взрывов, звук войны превращается в шум «неясной природы», предупреж­дающей об опасности. Но кто враг? Где опасность? На этот во­прос ответ дает Шмюрц - двойник Отца в третьем акте. Опас­ность именно в нем, в Шмюрце, отраженном образе пугающей природы человека, связанной с образом его прошлого, всего, что составляет его жизнь.

Таким образом, дублированный образ Шмюрца-Отца ста­новится горькой пародией на человека в обобщенном смысле этого понятия. «Юмор разрушения» здесь - трагическая ирония Б. Виа- на, изображающего слепоту и беспомощность человека в образе Отца. Отец не обладает памятью, чувствами; он лишен свободной воли, поскольку неспособен противостоять шуму - увлекающему его потоку жизни - времени. Это не человек в высоком смысле этого слова. Это персонаж-марионетка, который в разладе даже со слововыражением, собственной речью. Слововыражение, по Виану, «игра со словами» является средством, придающим дейст­вию хаотический характер. Обсуждая с Соседом перспективу же­нитьбы Ксавье на Зеноби, Отец теряет нить собственной речи.

«Отец. Впрочем, если бы это касалось только меня, уже давно ложные ценности исчезли бы, уступив место таким более прочным ценностям, как мораль, прогрессивная мысль, развитие естественных наук, освещение улиц, - и под нож все эти про­гнившие отбросы ветхой демагогии, как... э... великие строители прошлого, которые трудились на основе чувства долга и общего дела...

Сосед. Вы не отклонились от темы?

М ать. Не знаю, точно ли он следует туда, куда надо.

Отец {естественным тоном). Это глупо, но у меня то же впечатление. Я думаю, что это слова меня влекут» (13, с. 27).

Слово обладает странной властью над сознанием Отца. Па­радокс состоит в том, что слово не несет смысл, а искажает его. Так, для определения шума нельзя подобрать соответствующее понятие, так как нельзя путать обозначение и «саму вещь». В се­миотике Р. Барта есть понятие «гул языка», которое он формули­рует в одноименной статье. «...Гул языка - это его утопия. Что за утопия? - Утопия музыки смысла; это значит, что в своем утопи­ческом состоянии язык раскрепощается, я бы даже сказал, изме­няет своей природе вплоть до превращения в беспредельную зву­ковую ткань, где теряет реальность его семантический механизм» (29, с. 543). Гул - это звуковая ткань, некий абсолют, в котором смысл неуловим, растворен. Такое абсолютное досемантическое состояние языка достигается «изъятостью смысла» (29, с. 543). Шум «неясной природы», который принимают за что угодно, от гула клаксонов до звуков войны за стенами комнаты, получает в исследовательских работах, выполненных в рамках структураль­ной лингвистики, значение «гула языка». Так, например, Ф. Го­тье, рассматривая проблему дискурса и речи в творчестве Виана, касается трактовки фантомных образов.

Версия значения Шмюрца, принадлежащая Ф. Готье, где он видит этого странного персонажа в виде символа «порабощенной речи», позволяют понять, что комичные, абсурдные монологи Отца и Крюш служат фактором, обуславливающим особенность языковой системы Б. Виана. Разрушение смысла, его «изъятость» делают слово фактором, подчеркивающим пародийно-абсурдный характер самого персонажа. Порабощение речи означает, что сло­во имеет чисто утилитарную функцию и теряет значение сущно­стного определения. По Арто, такое слово должно быть вспомо­гательным аспектом «метафизической» драмы. У Виана оно ста­новится, применяя терминологию Арто, носителем «юмора раз­рушения». Внешне абсурдный языковой стиль, что особенно ярко проявляется у Крюш, очень похож на стилистику речи персона­жей «Лысой певицы».

«Крюш. Должна ли я остановиться или мне продолжать мыть, тереть, наводить лоск, отодвигать, чистить, полировать, поддерживать, прочищать, скоблить, мести, натирать воском, вы­тирать пыль и навести порядок до блеска?» (13, с. 35).

Но имя бонны не позволяет нам расценить ее как персонаж заимствованный. Имя или название персонажа, как мы уже убе­дились, имеет большое значение в драмах Б. Виана. К 1959 году Б. Виан был автором нескольких романов (под псевдонимом Сал­ливан) и пьесы «Бледная серия», целиком написанной на фран­цузском арго. Арго, грубый уличный жаргон, повлиял и на его прозаические тексты, подписанные именем Салливана.

Крюги (Cruche) в переводе с французского арго - ‘дурак, олух, болван’. В письме в Коллегию Патафизики «О народной мудрости» Виан ведет остроумную игру со смыслом пословицы «Tant va la cruche a Геаи qu'a la fin elle se casse» - «Повадился кув­шин по воду ходить, там и ему голову сломить». Эта игра - паро­дия на метод структурального анализа языка как грамматической системы. Надо заметить, что Борис Виан получил блестящее об­разование, в его «бакалореат» входили французский, латинский и немецкий языки, кроме того, английский язык он выучил по на­стоянию отца. Именно поэтому в своем пародийном «научном» исследовании он легко переходит с немецкого на французский. «La cruche va. C'est vrai en allemand: Der Krug geht zum Brunnen bis er bricht». - «Кувшин идет. Вот как это звучит на немецком: Кув­шин идет к колодцу, пока не разобьется». «Это ясно, месье, тут не о чем спорить: Tant va - французское начало. И дальше: Der Krug. Весь тевтонский материализм в этом, месье» (8, с. 58). Cruche - кувшин в прямом смысле слова, на арго означает ‘болван, дурак’. Виан иронично смеется над попытками искать скрытый смысл таким образом, каким это невозможно сделать. Ведь, вычленив из идиомы ее составляющие, их лишают того аллегорического смыс­ла, который они имели в совокупности. Поэтому очень смешным выглядят остроумные рассуждения Виана по поводу способности кувшина ходить самостоятельно или передвигаться на ослике или же на плече обнаженного человека. Причина же гибели кувшина связывается с его передвижением: «Comme la cruche va, Геаи est en contrebas ou en surplomb. Si elle est en surplomb, il se noie il n'y a plus de probleme d'ailleurs, monsieur, vous savez que si тёте vous truquez les lois de la capillarite, Геаи ne tiendra pas comme 9a jusqu'a la fin. Non, elle est en contrebas pour justitier la cruche. Il puise de Геаи, non,s'il puise, c'est un puits, il у a une margelle; vraiment, mon­sieur, vous ne m'aurez pas si facilement. Il plonge la cruche dans Геаи, Геаи copule la cruche, elle remonte pleine...

Elle remontera. Car il у va et va seulement, je sais;mais aussi tant qui me donne la remontee. Et la cruche ne se brisera jamais a la remontee; qu'il boive et nous fiche la paix, elle se casse quand elle va. On vous le dit.» -

«Так как кувшин идет, вода либо ниже уровня кувшина, либо выше. Если она выше, он утонет без проблем, впрочем, ме­сье, если даже Вы отрицаете законы капилляров, вода не продер­жится там до конца. Нет, она все же ниже уровня кувшина. Он достает воду - нет, если он достает, то достает из колодца, есть колодец, у него есть край; истина в том, месье, что Вы меня так легко не собьете с толку. Кувшин погружается в воду, вода за­полняет кувшин, он поднимается, наполненный... Он поднимется. Поскольку туда кувшин повадился ходить и только ходить; о, да! Но это повадился дает мне уверенность в подъеме. Кувшин нико­гда не разобьется, поднимаясь, пусть он наполнится, и, будьте спокойны, кувшин разобьется, когда он идет. Вам ведь это уже говорили» (8, с. 57).

Как мы убеждаемся, «смысл» пословицы в том, что кувшин (<cruche) разбивается, когда идет. Движение, так сказать, предше­ствует существованию, по выражению Виана, пародирующего Ж.-П. Сартра. Стремление Б. Виана «всесторонне» охарактеризо­вать рассматриваемый объект приводит к появлению синоними­ческих рядов. Так, например, перечисляя жидкости, которыми че­ловек может наполнить кувшин, он получает следующее: «...водка, нефть, пулька, рака, сакэ, текила и др.». Бонне Крюш, персонажу «Строителей Империи», дан тот же способ слововыражения: она не просто дает определение объекта или действия, а строит сино­нимический ряд, как и ее автор, пародирующий определенное проявление connerie (косности). В речи Крюш получает воплоще­ние пародия на пародию, аллюзийное напоминание о «патафизи- ческой» лингвистике самого автора.

«Крюш. Поскольку я продаю работу, необходимую лоды­рям, лентяям, никудышным, бесполезным, праздным, паразитиче­ским элементам общества, что касается этих скотов, с меня до­вольно» (13, с. 61).

С этими словами Крюш надевает соломенную шляпу, берет чемодан и выходит на площадку. Слышится шум, и Крюш боль­ше не возвращается. Ей отведена особая роль в пьесе. Крюш на­ставляет Зеноби и заботится о ней. Когда она обсуждает с девоч­кой вопросы Шума и Шмюрца, ей изменяет обычная манера слово- выражения. Эксцентрика заменяется спокойным, суровым тоном. Перед уходом, защищая Зеноби от нападок Отца, Крюш бросает: «Послушай, он очень глуп, твой отец... Где и когда он столько навоображал о себе? Я единственная, кто здесь ничем не рискует» (13, с. 61). Крюш единственная, кто не боится Шума, нельзя так­же с полной уверенностью сказать, что она не видит Шмюрца, хотя и бьет его, как Отец и Мать. Крюш покидает обитаемое про­странство свободно, по своей воле, чего нельзя сказать об осталь­ных персонажах. Она действительно ничем не рискует, ведь она - Крюш, a «Cruche se casse quand elle va» - «Кувшин разбивается, когда идет». В ряду персонажей драмы Крюш - аллюзия, связы­вающая ее с рядом абстрактных персонажей, поскольку Cruche - это нечто неживое, из разряда утилитарных объектов и, как мы уже знаем, не может даже самостоятельно ходить (следуя письму «О народной мудрости»). Она относится к сфере окружающего мира, как шум, Шмюрц, лестница, потерянные часы и радио. Та­ким образом, имя Крюш - это своеобразный семантический код с двойным смыслом: первый смыслонесущий аспект - значение на арго, второй - аллюзийная связь с Cruche - кувшином как эле­ментом семантической игры с пословицей. Синтез этих двух ас­пектов определяет комический характер персонажа. Создается понятие с дублированным смыслом в результате, если можно так выразиться, семантической контаминации.

Имя Шмюрц, по нашей версии, тоже можно расценить как слово, появившееся в результате контаминации. У М. Эсслина мы встречаем предположение, что Schmurz происходит от Schmerz - ‘боль’, что связано с болезнью сердца, от которой страдал Виан. Нам представляется, что это в немецком есть еще одно понятие, морфологически сходное с именем Schmurz, это Schmutz - ‘грязь, грязный, сальный’. Из слияния двух понятий Schmerz и Schmutz получаем Schmurz (‘боль и грязь’). Эти значения обретают осо­бый смысл, когда добавляется контекст их первого употребления. Этим именем Виан подписывал некоторые из своих статей. Вполне возможно, что Виан, любивший мистификации, связанные с соб­ственным именем, взял именно эти понятия: Schmerz и Schmutz - для своего эпатажного псевдонима. Да и для отвратительного

Шмюрца они очень характерны, ведь боль - это его постоянное ощущение во время избиений, а грязь - характеристика его внеш­него облика.

Для Бориса Виана игра со словом, с собственным именем перерастает в игру с именем персонажа. Со своим именем он иг­рал довольно оригинально. Мальчик, названный в честь «Бориса Годунова», оперы М. Мусоргского, внешне походил на славянина. Косвенно это отражается в его стихотворении «J'ai l'aire slave» (У меня вид славянина). Внешность славянина становится залогом обретения «души славянина» (ame slave), скрывавшейся за «же­лезным занавесом», но ранимой и хрупкой. Поддерживая легенду о «славянском» происхождении (по родителям - чистокровный француз), Виан пользуется анаграммой своего имени «Иван». Со­поставим с первым общеизвестным псевдонимом писателя: Сал­ливан (Sullivan). Путем контаминации получаем Sale (‘грязный, сальный’) + Ivan (анаграмма фамилии писателя - Виан) = Sale Ivan или Sullivan (буквально: ‘грязный, сальный Иван или Виан’). Sale Ivan - фонетический омоним английского Sullivan. Виан, пре­красно знавший современные европейские языки, варьирует зна­чения и сходные звучания слов, принадлежащих разным языкам. Имя девочки Зеноби, возможно, также имеет этимологические корни в английском сленге: 1) nobby (англ.) - ‘голова, башка, важ­ная особа’; 2) nobby (англ.) - ‘модный, шикарный, элегантный’. Зеноби (the nobby) - оригинальная особа, единственная из персо­нажей, доискивающаяся значения шума и способная увидеть Шмюрца, увидеть и пожалеть.

Вообще игра с семантикой слов и построение новых слов с использованием приема контаминации свойственно и вдохнови­телю Бориса Виана - Альфреду Жарри. Имя его героя, доктора па- тафизики Фостролля, также создано подобным образом - от Faust и Trolle.

Имена Шмюрц, Дюпон, Крюш и Зеноби в «Строителях» представляют собой сложные семантические коды, расшифровка которых заставляет рассматривать творчество писателя в целом.

Надо отметить, что для авангардной драмы середины XX века свойственен такой синкретический подход к сфере языка. Э. Ионеско - румын, писавший на французском, С. Беккет - ир­ландец, также сочетавший в своем творчестве два языка: англий­ский и французский. Виан легко варьирует латынь, немецкий и французский языки в своих текстах... Унифицированный подход к сфере языка перекликается с идеей «утопии языка» Ролана Бар­та. В заключение своего эссе «Нулевой градус письма» Барт пи­шет о том, что современный писатель пытается найти некий уни­версальный язык: «...напрасны попытки создать свободный язык, к нему (писателю) язык возвращается сформированным, но вели­колепие вовсе не невинно: именно этим языком, солидным и тя­желовесным, отталкивающим для людей, которые не говорят на нем, он должен пользоваться. Это нужно для письма и для обще­ства тоже: современные писатели это чувствуют: для них поиски не-стиля или стиля речи, нулевого уровня или речевого уровня письма - это в общем предощущение абсолютно однородного со­стояния общества; многие понимают, что невозможно овладеть универсальным языком вне конкретной универсальности, а не мис­тической и номинальной, цивилизованного общества» (68, с. 125). Универсальный язык недостижим, но движение к нему современ­ной литературы для Барта очевидно. Поэтому всякое современное литературное произведение - это утопия языка, стремление дос­тичь уровня универсальности. Здесь понятие «гул» и «утопия» языка смыкаются. В таком случае «изъятость смысла» в языке литературного произведения, абсурдизмы и нонсенсы как приемы стилевого построения есть попытка достижения уровня абстракт­ного изображения, а вовсе не стремление к оригинальности сло- во выражения.

Наш автор, Борис Виан, думается, органично сочетает с аб­страктной природой своих персонажей их речь. Персонаж, внеш­не комичный, такой, как Крюш, несет в себе абстрактное содер­жание, что проявляется в ее речи. Абсурдный способ слововыра- жения Крюш является отражением гротесковой коллизии слова, когда она тщетно пытается в создаваемом на наших глазах сино­нимическом ряду обрести смысл в слове. Тот факт, что слово - понятие, - это одно, а явление, которое оно обозначает, - это дру­гое, открывается даже Отцу.

Комизм персонажа строится на подчеркнутой гипертрофи­рованной нелепости последнего. Так, для Шмюрца - фактором его комизма становится его внешний облик, которому не соответ­ствует жестокое отношение к Шмюрцу Отца. По внешнему виду Шмюрц должен вызывать тревогу, страх, отвращение, тогда как о его существовании даже не догадываются. Абсурд мизансцен со Шмюрцем состоит в том, что игра актеров (Отца, Матери, Крюш) должна убедить зрителя в их полном неведении о его существо­вании. Одновременно актеры должны бить Шмюрца выхваченной у последнего палкой. Такой жестокий комизм напоминает взаи­моотношения героев итальянского театра дель арте Арлекина и Пьеро, где зрителя должна смешить жестокость Арлекина по от­ношению к жалкому и несчастному Пьеро.

Комизм Крюш строится несколько иначе, как мы выяснили, он связан с ее речью, с абсурдным способом слововыражения.

Отец-Дюпон в первых двух актах выступает как комический персонажах во взаимодействии со Шмюрцем («жестокая» арле­кинада), а Крюш - обладая, параллельно ей, абсурдным способом слововыражения. Третий акт снимает ощущение комизма проис­ходящего. Отец начинает догадываться, что его действия и пред­ставления ошибочны. «Мы зря тратим время на умозрительные построения вместо того, чтобы заняться исследованием реально­сти осязаемой, слышимой, одним словом, доступной органам восприятия. Бывают минуты, когда я себя спрашиваю, а если я не игрок словами?» (13, с. 81). Игра с речью, со смыслом слова за­кончена, изгоняемая истина должна предстать перед ним. В этой сцене фигура Отца приобретает трагический характер. Отец сим­волизирует человека, находящегося в преддверии смерти. «Ося­заемая и слышимая» реальность здесь - Шум и Шмюрц, которые в совокупности противостоят Отцу. Виан не проясняет четко смысл этих обозначений, поэтому интерпретаций может быть много. Кажется, важным для прояснения этих обозначений является кон­текст. Мы стараемся рассматривать их в контексте поэтики аван­гардного театра. Пьеса «Строители Империи», пожалуй, наиболее ярко демонстрирует последовательное движение автора к аван­гардной поэтике. В большей степени, чем в первых двух пьесах, в «Строителях Империи» проявляется тяготение к введению в дей­ствие абстракции. Это сказывается в подходе к системе персона­жей, где среди действующих лиц есть образы-фантомы (Шмюрц), а сценический эффект (шум) является неотъемлемым элементом развития драматического действия. В связи с этим обстоятельст­вом возникают три проблемы: 1) о влиянии драматургии Э. Ионе­ско на автора «Строителей Империи»; 2) об авторском своеобра­зии драматургических произведений Б. Виана; 3) о жанровой спе­цифике его авангардной драмы.

1. Жанровая специфика и авторское своеобразие авангардных драм Б. Виана

Три пьесы Б. Виана «Живодерня для всех» (1948), «Полд­ник генералов» (1951) и «Строители Империи» (1959) выстраи­ваются в таком порядке не только по признаку датировки. Здесь имеет место градация авторского сознания - от эпатажного про­теста и револьта как в сфере формы, так и в плане содержания к продуманному введению метафизических понятий в игровое, сце­ническое и текстовое пространство драмы. В «Строителях» Виан создает метафизический театр, в котором функционируют поня­тия «бытие», «жизнь», «смерть», «время». Именно о таком театре писал Э. Ионеско, связанный с Вианом участием в Коллегии Па- тафизики, после премьеры своей нашумевшей пьесы «Жажда и голод» (1964). «В «Жажде и голоде» говорят не слова, а образы и галлюцинации, и их дар речи подтверждается мгновенной реак­цией зала - негодованием или одобрением, то есть узнаваемостью идеи, которая за ними стоит. Они невыносимы, эти образы, они - театр» (22, с. 10). Спектакли по пьесам Виана и Ионеско вызыва­ют к жизни идею А. Арто о двойнике театра, отраженном аффекте театрального действия. «Теперь уже не театр выступает бледным отражением наличной действительности, но наша собственная чув­ственность, аффективные порывы нашей души становятся Двой­ником театрального действия. Его теургическая мощь создает но­вую реальность, творит своего двойника из «подручного материа­ла человеческих чувств» (28, с. 185). Создание Двойника возмож­но лишь с выведением на сцену метафизических категорий, а зна­чит, и абстракции, «галлюцинаций» и «фантомов». Сближение ху­дожественных принципов Б. Виана и Э. Ионеско Говорит не столь­ко об общности этих двух все же разных драматургов, сколько о принадлежности к театру авангарда. Знакомство с Ионеско стано­вится следствием вступления Виана в Коллегию Патафизики. До этого Борис Виан уже попробовал себя в театре, инсценировав свой скандальный роман «Я приду плюнуть на ваши могилы» и выступив как автор парамилитаристского водевиля «Живодерня для всех». «Патафизическая» манера подхода к разработке дейст­вия пьесы a la maniere jarrique диктовала стиль пародии. Таковы пьесы Э. Ионеско «Лысая певица», «Жак или Подчинение», «Кар­тина». Пьеса Э. Ионеско «Картина», сыгранная в 1955 году в Теат­ре де ла Юшетт и опубликованная в Тетрадях Коллегии в 1958-м (№ 1, 2), оказала определенное влияние на формирование замысла «Строителей», которые были написаны в 1957 году. Своеобраз­ный замысел пьесы Б. Виана, природа странного Шмюрца создала основу для различных интерпретаций пьесы и множество версий значения Шмюрца. Несомненно, что Шум и Шмюрц объединяют­ся для зрителя как внешний, комедийный аспект действия, так и внутренний, и этот прием создает спектакль в стиле авангарда. Но театр был для Б. Виана не только сферой художественного само­выражения, но, как и все его творчество, искусством тонкой игры с посвященными, в данном случае с друзьями по Коллегии Пата­физики. Не исключая всего вышесказанного о Шмюрце, несущего особую нагрузку в пьесе, мы понимаем, что при чтении пьесы Ио­неско «Картина» Шмюрц предстает пред нами в новом качестве - остроумной пародии на Алису, персонаж Ионеско. Б. Виан был вообще склонен к такой форме литературной пародии. Так, в ро­мане «Пена дней» возникает пародийный персонаж Жан-Соль Партр, книги которого коллекционирует Шик, а подруга Шика - Ализа - убивает Партра сердцедером. В пьесе «Последняя из про­фессий» (1948) объектом пародии стал П. Клодель - мэтр совре­менного Виану французского театра. Во «Французском охотнике» (1955) пародии подвергается сам автор - Б. Виан.

Сравним портреты и развитие в действии персонажей Ио­неско и Виана. «Алиса - очень старая женщина, на ней грязный фартук, грубые деревянные башмаки или грязные туфли. Из-под чепца выбиваются седые растрепанные волосы. Она в очках, в единственной руке ее, поскольку она однорука, зажата белая пал­ка. Алиса часто шмыгает носом, сморкается на пол или кулак» (22, с. 103). «Шмюрц. «В углу - Шмюрц. Он весь завернут лента­ми и одет в лохмотья. Одна рука на перевязи, в другой он держит палку. Он хромает, окровавлен и отвратителен на вид» (13, с. 2).

Как во всех «коротких» пьесах Ионеско, в клоунаде «Кар­тина» действующих лиц немного: Толстый господин, Художник, Алиса - сестра Толстого господина - и Соседка. Действие разви­вается вокруг картины, которую Художник хочет продать Тол­стому господину. Картина - это портрет прекрасной женщины, видимо королевы (трон на заднем плане и мантия). В конце кон­цов Художник даже соглашается оплатить Толстому господину прокат своей картины у него на дому. Собственно клоунада начи­нается тогда, когда уходит Художник. Алиса, до этого понукаемая и униженная своим братом, сама становится агрессивной и гру­бой. Постоянно замахиваясь палкой и нанося Толстому господину удары, правда, невпопад, она пытается убедить его, что картина отвратительна, а женщина на ней вовсе не королева. Доведенный до отчаяния, в ярости Толстый господин стреляет в Алису:

«Выстрел.

Алиса. Ах...

Алиса предстает в декольте, бюст в точности повторяет бюст женщины на картине. Исчезли ее седой парик и очки, появляются темные волосы, глаза и лицо, точно такие же, как у нарисованной женщины.

Толстый господин. Ну и ну.

В тот момент у Алисы вырастает рука» (122, с. 121).

Алиса преображается, палка ее начинает сиять. Позже Тол­стый господин превращает с помощью пистолета Соседку в точ­ное подобие королевы на картине, а Художника - в прекрасного принца.

По словам Художника, Толстый господин и Алиса - «близ­нецы».

«Художник. ...До свидания, месье, я восхищаюсь Вами

(<останавливается на пути к двери, вид у него очень глупый). У вас была сестра - близнец, а теперь (показывая на картину) у вас две сестры-близнеца (показывает на соседку). А с этой будет три» (22, с. 121).

Пара Алиса - Толстый господин иллюстрирует прием, при­сущий Ионеско. «В пьесах Ионеско характеры лишены всякой эмпирической достоверности. Перед актерами возникает необыч­ная задача - добиваться трансформации образа, внезапно перехо­дить из одного состояния в другое» (38, с. 413). Так, Алиса снача­ла служит Толстому господину объектом оскорблений, издева­тельств, он даже заставляет бедную старушку нести тяжелую ле­стницу, чтобы повесить картину. После ухода Художника роли резко меняются. Толстый господин становится робким, а Алиса «резко меняется, ведет себя чрезвычайно агрессивно. Толстый господин с уходом художника постепенно сгибает спину. Изме­нение поведения двух персонажей мгновенно, очень явственно, абсурдно, неожиданно. Все должно быть грубо подчеркнуто» (22, с. 1 ГО). Эта инверсия аналогична трансформации взаимоотноше­ний в паре Отец - Шмюрц. Если в первых двух актах объект аг­рессии - Шмюрц, то в третьем - Отец. Кроме того, защищаясь, испуганный Отец стреляет в Шмюрца, добиваясь обратного эф­фекта, все более отвратительный Шмюрц умирает, и гибнет сам Отец, тогда как в финале пьесы Ионеско происходит «чудесная» метаморфоза: Алиса превращается в королеву. Правда, все пре­вращенные теряют подвижность, они остаются на сцене без дви­жения и речи, как прекрасные статуи. После выстрела в воздух меняется освещение и начинается фейерверк. Толстый господин обращается к публике, протягивая пистолет: «Кто хочет в меня выстрелить?» (22, с. 126). На некоторых представлениях после этой реплики зрители кричали: «Я! Я!».

Портретное сходство Алисы и Шмюрца (отвратительный вид, однорукость, палка) и контрастное развитие образа позволя­ют оценить Шмюрца как пародию на Алису. Контрастный финал: фейерверк, всеобщее преображение у Э. Ионеско и гибель Отца, завоевание отвратительными Шмюрцами сцены у Б. Виана - при всей своей неоднозначности несет элемент пародийного звучания. Трагизм финала «Строителей Империи» и дубля Отец-Шмюрц связан с общей тематикой цикла пьес о войне и личными мотивами автора. «Излишне напоминать, что Борис Виан подписывал свои статьи в популярных журналах псевдонимом Адольф Шмюрц. Можно предположить, что «Строители Империи» - театральная экспрессия личных переживаний Бориса Виана» (87, с. 241). В сравнении с пьесами Э. Ионеско высвечивается значение еще од­ного важного мотива в пьесах Б. Виана. В «Живодерне» и «Строи­телях» деталью декорации является лестница. В первой пьесе - это просто часть декорации, во второй - деталь, организующая динамику движения персонажей и подсказывающая направление движения - наверх. Бег по лестнице наверх по сигналу шума - такова динамическая картина пьесы. Но у зрителя, вопреки бегу, создается впечатление статичности картины. Эффект бега на мес­те создает неподвижная лестница, видимая в декорации как про­должение перспективы бега и нисходящая на уже покинутый этаж. Лестница - мостик между этажами, этапами жизненного пути. Каждый новый марш (пролет) открывает новый бытийный фрагмент. Но восхождение обманчиво. Движение наверх, подъем всегда служило символом прогресса, преображения. У Виана по­добная трактовка восхождения невозможна, поскольку на более высоком участке лестницы каждого из персонажей ждет смерть, обыгранная как таинственное исчезновение. Может быть, только Отец приближается к разгадке этого движения, оказавшись в ман­сарде, из которой уже нет лестницы наверх.

Во многих пьесах Э. Ионеско - «Жак или Подчинение» (1949), «Жертвы долга» (1953), «Жажда и голод» (1965), «Карти­на» (1955) - появляется символ лестницы. Пожалуй, в «Жертвах долга» и «Жажде и голоде» символическое значение высвечива­ется наиболее ярко. В пьесе «Жертвы долга» Полицейский застав­ляет Шуберта (имя лишь ассоциативно связывает этого персона­жа с великим композитором) вспомнить о некоем Малло с двумя «эль», бывшем жильце квартиры. Воспоминания, в которые по­гружается Шуберт, находят сценическое, игровое воплощение. По лестнице своей памяти Шуберт спускается все глубже и глубже. «Шуберт опускается на руку Мадлены, как на перила, поднимает и опускает ноги, как будто спускается по лестнице. Мадлена уби­рает свою руку, но Шуберт, не замечая этого, продолжает опи­раться на воображаемые перила и идет вниз по ступенькам, к Мадлене» (21, с. 94).

Символ лестницы в этом же значении возникает в пьесе «Жажда и голод». В эпизоде «Бегство» Жан покидает Мари-Мад- лен и свою маленькую дочь. Он «вырывает любовь из своего серд­ца» ради обретения свободы.

«Мари-Мадлен. ...Он и вправду вырвал с корнем цве­ток любви. Как он мог вырвать его из сердца... Бедный, он ранен. Шатаясь от боли, он бредет сейчас по пустынным равнинам, ос­тавляя за собой кровавый след» (22, с. 265-266).

В этот момент исчезает задняя стена комнаты и открывает­ся вид на дивно прекрасный сад. «Потом в левой части сада (и слева от зрительного зала) возникает висящая в воздухе серебря­ная лестница, верхнего конца ее не видно» (22, с. 266). Чудо пре­ображения возможно, чтобы стать его свидетелем, не обязательно покорять пространство мира, как это делает Жан. Сад, видение которого возникает на задней стене декорации, есть выход к же­лаемой свободе. Жан мечтает о потоках света и воздуха, о про­сторе моря. Жить в доме, овеваемом ветром, - его мечта. Но это чудо достижимо только в слиянии с чудом любви, которую Жан отвергает. Лестница в этой декорации - иконографический знак перехода, трансформации пространства сцены и пространства духа. Подобно тому, как Шуберт погружается с помощью лест­ницы в свое прошлое, Мари-Мадлен и ее дочь Марта обретают чудесный сад. Лестница здесь - символ изменения, перехода, мо­жет быть, обретения свободы. Ведь Мари-Мадден живет в рай­ских кущах своей мечты, а Шуберт в конце нисхождения наслаж­дается чувством полета в свободном, солнечном пространстве, и его едва не теряет Полицейский.

Жак, персонаж пьесы «Жак или Подчинение», переживаю­щий чувства трагической, тотальной несвободы, говорит: «Ах, они мне солгали. Века и века прошли, люди... у них, у всех слово «добро» на устах, кровавый нож в зубах... Вы меня понимаете? Я терпел, терпел, терпел... Они меня обманули... А как выйти? Они задраили двери и окна ничем, они сняли лестницы...» (22, с. 34).

Лестница становится возможностью перехода к иной форме существования, к инобытию. Сказочный сад, ощущение полета и свободы приходят после означенного символом лестницы момен­та перехода. У Ионеско в этот момент происходит и трансфома- ция самого персонажа. Мари-Мадлен преображается, кажется еще более юной, Шуберт счастлив, тогда как лишенный свободы Жак вынужден принять унылое и отвратительное существование.

Значение символа лестницы у Бориса Виана контрастирует с тем, какое придает ей Э. Ионеско. Лестница не служит дорогой к чуду и преображению, она ведет к последней черте и профани­рует тезис о движении, развитии человека внутри его собственно­го бытия. Ведь даже на вершине подъема Отец не решится от­крыть глаза на истинный образ своего «я», представший ему в виде Шмюрца.

Влияние Э. Ионеско на драматургическое творчество Б. Виа- на едва не стало камнем преткновения для вианистов. С горечью и удивлением отстаивает Н. Арно писательский приоритет Б. Виа- на. «Историки современного театра ассоциируют его имя с Ионе­ско, Сатрапом Коллегии Патафизики, но... «Строители» появи­лись позже «Урока», а «Живодерня» предшествует по своему за­мыслу «Лысой певице» (132, с. 26). Н. Арно, его живой интерес к Б. Виану закладывает основу для серьезного академического изу­чения наследия Б. Виана. В 50-е, 60-е годы тема творчества Б. Виа- на являлась объектом полемики. Н. Арно отстаивает его писатель­ский талант, его дар драматурга и поэта, доказывая всему миру, что его творчество достойно изучения. Причиной недоверия к Виа­ну было отчасти его «второе я» - Вернон Салливан, отчасти нево­образимая способность автора к творческому синтезу искусств: музыки, кино, театра, журналистики - в одном лице - Б. Виана. Это вызывало нарекания о легкомыслии, неразборчивости. Пара­докс Виана заключается в том, что в любой области литературы и искусства он оставил значительный след. Чуждый ханжеству и открытый любой литературной форме и современному осмысле­нию проблемы общества и человека, Виан легко варьирует роман и драму, стихи и музыку, оставаясь прозаиком в романе и сохра­няя специфику театра в драме. «Дэвид Ноак, американец, опубли­ковал в 1963 г. в США, а в 1964 на французском языке диссерта­цию о Б. Виане в университетском издании «Классики XX века». Другой американец, М. Рыбалка, защищает в этом месяце новую диссертацию о Б. Виане в Калифорнийском университете, в Лос- Анджелесе. Французский профессор А. Бодэн готовит исследова­ние «Комическое в творчестве Б. Виана». Р. Кено предсказывал в 1953 г.: «Борис Виан скоро станет Борисом Вианом». Это сверши­лось, но как писал сам Виан в «Красной траве» и, увы, был прав: «Не быть совершенством, пока не умрешь» (132, с. 23-24).

В настоящий момент, после Коллоквиума в Серизи, посвя­щенного Б. Виану, и многочисленных переизданий его книг, пьес и стихов, сомнений в его индивидуальном писательском дарова­нии уже не осталось, и Коллегия Патафизики, посвятившая его памяти свое 12-е Досье, тому свидетельство. Поэтому современ­ный исследователь, не отвлекаясь на полемику, имеет возмож­ность более широкого взгляда на вопрос влияний, оказанных на творчество Виана. Впрочем, эта проблема не является запретной темой и обычна для анализа начального периода творчества каждо­го писателя. Но дело в том, что для Виана сложно установить этот начальный период. Срок его творческой продуктивности очень мал - всего около 15 лет, причем театром он занялся приблизи­тельно в 1947-1948 годах, в 1959-м - ушел из жизни. Начало его известности как драматурга положила премьера спектакля по ро­ману «Я приду плюнуть на ваши могилы» (драматургическая вер­сия не сохранилась и не опубликована). Продолжением стала «Живодерня для всех» (1948). В ней наш автор показывает себя как приверженец авангардного театра и последователь А. Жарри. «Точнее, Коллегия Патафизики, вдохновленная А. Жарри, прак­тиковавшая его Науку Воображаемых Решений, к своей радости, обнаружила в «Живодерне» и в «Лысой певице» основу театра - вымысла о вымысле, которым является жизнь, творчества «скорее образного, чем воображаемого» (132, с. 26). Это театр экспрес­сионистский, фантастический, создавая образы, почерпнутые из жизни, он парит над реальностью. Если за каждой пьесой Э. Ио­неско видится идея, трагическая или поданная в сатирическом ключе, то пьесы Б. Виана неоднозначны и взаимосвязаны. Идея, связывающая три пьесы Б. Виана - «Живодерня для всех», «Полд­ник генералов», «Строители Империи», - это парадокс человече­ского бытия, отчасти сформулированный в ангажированном тези­се Б. фон К. Шмизинг: «Политика, которую ведут люди, направ­лена против самих людей» (91, с. 122). Виан позволяет нам сде­лать более широкое обобщение: парадокс бытия человека заклю­чается в том, что он ведет войну с самим собой. Война выступает сначала (в «Живодерне») как стихия, увлекающая за собой чело­века, подчиняющая его, затем как форма деятельности («Полдник генералов»), когда война уже обыденная реальность, и, наконец, как форма бытия человека, приводящая к саморазрушению, смер­ти («Строители Империи»).

Эта идея трактуется в эпатажно-комедийном ключе, что вле­чет за собой пародийное изображение действительности. В этом аспекте основной идеи Виан выступает как сатирик современного общества.

Но Виан вводит в свои пьесы элементы ирреального: звуко­вые эффекты, фантомные образы, абсурдные коллизии. Эти прие­мы не позволяют «прочитать» пьесы только как «ангажирован­ную» сатиру. Виан создает некую «метафизическую реальность» театра, заставляющую вписать его пьесы в контекст поэтики аван­гардной драмы. Виан, в таком случае, драматург, воплощающий идеи А. Жарри и А. Арто, его сфера - «метафизика» в театре.

Объединение этих двух аспектов выявляет «патафизическое» сознание Бориса Виана, который черпает свои образы из жизни, но трансформирует их в абсурдно-гротескной сценической реаль­ности.

Существует и третий аспект идеи - личные, автобиографи­ческие мотивы, являющиеся уже не абстрактным, а аллюзийно- конкретным фоном действия. Та «жизнь», из которой черпает Ви­ан, возможно, не только современность, его время, но и его собст­венная жизнь. В каждой пьесе Виан создает синкретическую ре­альность, в которой доминирует авторское «я». Уникальность его театра состоит в том, что полисемия Виановских театральных об­разов заложена автором осмысленно, благодаря абстрактному на­полнению каждого образа и взаимосвязи смысловых версий пер­сонажей всех трех пьес, особенно триады: Отец-Живодер-Дюпон, д'Изиньи, Отец-Дюпон-Шмюрц. Эта особенность позволила в 70-х годах применить к анализу виановских текстов (прозы и драмы) понятийный аппарат семиотического анализа. («Шмюрц, дискурс и речь» - выступление Ф. Готье на Коллоквиуме в Серизи.) Виан писал, не ориентируясь на идеи структуральной лингвистики, до введения «нулевого градуса письма», «гула языка» и «интертек­стуальности». Поистине профетическая суть его авангардной дра­матургии в том, что три его пьесы, принадлежащие ей, можно прочитать как интертексты. Но интертексты, где автор «жив» и проявляет себя в системе знаков, аллюзий. По Барту, который вы­страивает концепцию интертекстуальности в работе «От произве­дения к тексту» (1970): «Призрак Автора может, конечно, «явить­ся» в Тексте, в своем тексте, но уже на правах гостя, автор романа запечатлевается в нем как один из персонажей, фигура, вытканная на ковре; он не получает здесь более никаких родительских але- тических преимуществ, а одну лишь игровую роль, он, так ска­зать, «автор на «бумаге» (29, с. 420).

Этот «призрак» - аллюзия или сценическое воплощение то­го, что Н. Арно называет автобиографическими мотивами в твор­честве Б. Виана, довольно ясно вырисовывается в вышеупомяну­той триаде персонажей.

В «Живодерне» центральный персонаж - Отец, в титрах определенный как милый и симпатичный Живодер. В Коллегии Патафизики Бориса Виана принимают под именем Живодера Первого класса. Имя означает намек на авторство в парамилита- ристском водевиле. Действие разворачивается на берегу Ла Ман- ша, в Арроманше, в Нормандии.

В «Полднике генералов» появляется Дюпон д’Изиньи, ко­торому в драме принадлежит роль ироничного наблюдателя, под­черкивающего свое аристократическое происхождение. Изиньи - это городок в Нормандии, на побережье. Действие драмы в треть­ем акте также переносится на берег моря.

В «Строителях Империи» вновь появляется персонаж под именем Отец. Мы узнаем, что его зовут Леон Дюпон, ему 49 лет и он был когда-то Живодером в Арроманше. Очевидна связь с двумя персонажами предыдущих пьес: имя Дюпон взято у генерала д’Изиньи, профессия живодер и функция Отец - у персонажа од­ноименной пьесы. Генерал Дюпон д’Изиньи носил имя Жорж, но это имя его раздражало, в новом качестве оно устранено, появля­ется - Леон. Все три персонажа связаны с Нормандией - родиной Бориса Виана. Дом, в котором жила семья Вианов, находился в Ландемер, недалеко от побережья. Когда Виан писал «Строите­лей», он приближался к порогу 39 лет - возрасту, в котором он ушел из жизни. Леону Дюпону 49 лет, и умирает он, падая с вы­соты 29 метров. Пьеса увидела свет в 1959 году. Эти цифры объе­диняет конечная «9» - намек на возраст в момент предвиденной автором смерти (Виан знал, что сердечная болезнь не оставляет ему шансов на жизнь).

Кроме того, яркая деталь, подмеченная М. Эсслином, свиде­тельствует о присутствии автора «как одного из персонажей». Это

Шмюрц, этимология имени которого - прозрачная аллюзия автор­ского присутствия. Тогда дубль - Отец (Леон Дюпон)-Шмюрц можно прочитать как код, за каждым элементом которого скрыва­ется «призрак» автора. Прием аллюзийного введения не дает поч­вы для прямых аналогий между персонажами и автором. В про­странстве текста-драмы, текста-действия выстраивается эллипти­ческая параграмма:

Отец

Живодер (Виан)

Дюпон д’Изиньи (Виан)

Леон Дюпон (Живодер - Виан)

Отец

Барт заметил, что одной из особенностей текста является игра с означающим в смысловом пространстве. «Текст познается, постигается через свое отношение к знаку... Текст уклончив, он работает в сфере означающего. Означающее следует представлять себе не как «видимую часть смысла», не как его материальное преддверие, а, наоборот, как его вторичный продукт (apr^s-coup). Также и в бесконечности означающего предполагается не невы­разимость (означаемое, не поддающееся наименованию), а игра: порождение означающего в поле Текста... происходит вечно, как в вечном календаре, посредством множественного смещения, взаимоналожения, варьирования элемента» (6, с. 416-417).

Борис Виан, играя элементами кода, аллюзийно выводяще­го к автору, вводит в текст драмы и в действие свое «я». В этом заключается третий аспект основной идеи, прочитанный в рамках психоанализа: вечная война-борьба человека с самим собой, пер­сонифицированным в имени Отца. Борьба между бытием и смер­тью, острое ощущение дисгармонии человеческого бытия, что особенно ярко проявляются в поэзии Виана. Его стихи написаны ритмическим белым стихом и напоминают фрагменты рефлексии, свойственной трагическому мироощущению («Жизнь как зуб», «Они разбивают мир», «Я не хотел бы околеть», «Однажды» и др.). Человеческое «я» неоднозначно: в нем уживается «Ego» - Отец или беспомощный и слабый рациум и таинственный «Id» - Шмюрц, загадка которого в бессознательном, в том, что невозможно осоз­нать. Двойничество Отца и Шмюрца подчеркивает трагизм само­го понятия Человек. Этот аспект высвечивает и личную трагедию автора, услышанную Ф. Бийеду в реплике:

«О т е ц. ...О, да. Две комнаты, а время летит.

Мать (декламирует). Куда бежит оно, откуда приходит, кто знает? Его дорога от двери к двери...

Отец. Хорошее начало, почему ты не продолжаешь?

Мать. Усталость...» (12, с. 18-19).

Ф. Бийеду пишет: «Эта реплика ранила меня: «Хорошее на­чало, почему ты не продолжаешь?», на вопрос отвечает сам автор: «Усталость» (72, 97).

Таким образом, аспект личных переживаний автора, нахо­дящегося в преддверии собственной смерти, накладывается на трагедийную концепцию человеческого бытия.

Внешне комедийный план действия в драматургической трилогии Виана («Живодерня для всех», «Полдник генералов», «Строители Империи») оттеняется внутренним трагическим пла­ном, в котором совмещается трагическое мироощущение и автор­ская рефлексия. Нельзя все же сказать, что доминирует в такой драме - трагическое начало или комическое. Используя средство пародийного изображения и аллюзии, Виан заставляет своего зри- теля-читателя смеяться или «ранит» его чувства. Во всяком слу­чае, в «Строителях» усиливается трагедийная трактовка действия, в отличие от первых двух пьес. Трагический фон придает абсурд­ный характер комедийным мизансценам спектакля, что в тексте драмы почувствовать довольно сложно. Зато сам текст высвечи­вает авторскую концепцию трагедии бытия, в другой интерпрета­ции - трагедию слова.

Таким образом, характер драматического действия у Виана приближается к трагикомическому синтезу. Трагикомедия как жанр характеризовала художественную специфику театра аван­гарда от рубежа XIX-XX веков до наших дней. Ее особенность отмечал Э. Ионеско: «Но это не настоящий синтез, так как эти два элемента не растворяются один в другом, они сосуществуют, вза­имно отталкиваются... отрицают себя обоюдно... создают динами­ческое равновесие, напряжение». Литературоведческое определе­ние трагикомедии настаивает на слиянии двух начал театрального действа: комического и трагического. «Трагикомедия - вид дра­матического произведения, обладающий одновременно признака­ми трагедии и комедии и являющийся в своем чистом виде выс­шей формой их сплава» (143, с. 356). Действительно, в авангард­ных драматических конструкциях нельзя в чистом виде найти тра­гикомедию, показывающую «комизм трагического» или «трагизм комического». Жанровые определения, которые авторы авангарда дают своим пьесам, говорят о размытости видовых границ драмы. Трагический фарс, фарс-трагедия, комическая драма, парамили- таристский водевиль - эти авторские ремарки свидетельствуют о взаимодействии в пьесах трагического и комического начала.

Основой авангардной драмы является создание сценическо­го образа как средствами чистой театральности, так и варьируемы­ми автором приемами символического изображения, как резуль­тат - возникновение метафизического театра. Такой театр осуще­ствлял трагическую идею Рока и Бытия. Это положение присут­ствует у всех основоположников западного и русского авангарда. Арто пишет в «Театре Жестокости» (второй манифест): «...здесь будут показаны общественные потрясения, столкновения между народами и между расами, природные силы, вмешательство слепо­го случая, притягательность рокового стечения обстоятельств, - либо косвенно, в воодушевлении и жестах персонажей, которые встанут вровень с богами, героями или чудовищами, - либо пря­мо, в форме материальных явлений, доступных с помощью но­вейших научных средств.

Эти боги или герои, эти чудовища, эти природные и косми­ческие силы будут толковаться в соответствии с образами самых древних священных текстов и старых космогоний» (28, с. 134). Идея соединения божественного и рокового начала не нова во вре­мена А. Арто. Его непосредственный предшественник, пьесы ко­торого он ставил и которого А. Жарри объявил вместе с Ибсеном создателем нового Театра, М. Метерлинк, положил эту идею в ос­нову концепции Неподвижного театра: «В основание моих драм положена идея христианского бога вместе с идеей древнего фа­тума» (48, с. 132-133).

В. Мейерхольд, восхищавшийся идеями Метерлинка и по­ложивший в основу своего Условного театра концепцию непод­вижности, статуарности, почерпнутую из книги Метерлинка «Со­кровище смиренных», пишет: «Искусство Метерлинка здорово и живительно. Он призывает людей к мудрому созерцанию величия Рока, и его театр получает значение храма» (48, с. 132). Непод­вижный театр Метерлинка и статуарность как требование к теат­ральной постановке Мейерхольда заставляют обоих вспомнить о существовавших до них прецедентах такого театра. Это театр ан­тичный, театр Эсхила, Софокла. Драмы Рока Метерлинка и по­становки Условного театра Мейерхольда должны создавать эф­фект статического равновесия, исключать динамику действия. Эстетическое чувство древних, заложенное в драматических вер­сиях мифов, по Метерлинку, исключает психологизм: «У древних обыкновенно отсутствует даже психологическое действие ... они его уничтожают и сильно умаляют, чтобы сосредоточить все внимание на интересе, который возбуждает положение человека во вселенной» (49, с. 63). В этом суть трагедий древних, которую должен воспринять современный театр: «Самые лучшие из древ­них трагедий: «Эвмениды», «Антигона», «Электра», «Эдип в Ко­лоне», «Прометей», «Хоэфоры» - трагедии неподвижные. В них нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется «сюжетом».

Вот образцы драматургии Неподвижного театра. А в них рок и положение человека во вселенной - «ось трагедии», - ком­ментирует Метерлинка В. Мейерхольд (48, с. 125).

Ретроспективный разворот к театру древних и к мифам объединяет русский и европейский авангард. А. Жарри и А. Арто тяготеют к театру восточному, иероглифической образности Ин­дии и Китая. Арто задействует мифологию и космогонию из источ­ников «мексиканских, индуистских, иудаистских, иранских» (28, с. 134). И наряду с этим в своей концепции Двойника приближа­ется к идее катарсиса Аристотеля. Метерлинк берет за образец неподвижной драмы пьесы античных авторов, а Мейерхольд пря­мо декларирует: «Античный театр по своей архитектуре есть именно тот самый театр, в котором есть все, что нужно нашему сегодняшнему театру: здесь нет декораций, пространство - трех измерений, здесь нужна статуарная пластичность» (48, с. 142). Ионеско и Виан не раз иронично признавались в соблюдении клас­сических трех единств: времени, места и действия. Что касается

Б. Виана, то единство действия в его пьесах можно принять лишь с оговоркой, этот принцип касается только внешне комедийного аспекта действия. Внутренний трагический аспект многогранен, как мы показали выше, и действительно связан с «осью траге­дии» - «положением человека во вселенной». Мейерхольд четко показывает природу трагического полюса в современной драме. Трагическое начало придает драме статуарность, неподвижность и лишает ее психологического аспекта. Трагическое в авангард­ной драме связано с внутренним аспектом действия, воссоздаю­щим метафизические, символические образы вселенной, челове­ка, рока. Символ, образ (image) всегда многозначен, полисемичен. Сценический образ, иероглиф, по Арто, амбивалентен. Его Двой­ник может оказывать различное эмоциональное воздействие, он одновременно пугающий образ преступления и образ обезьянни­чающего школяра. Итак, статуарный сценический образ - идея, символ, носитель трагического начала может быть интерпретиро­ван в комической форме и даже, независимо от комедийной трак­товки, сохранить трагическую суть или даже усилить ее. Трагиче­ское и комическое в такой драме не могут сливаться воедино, а, следуя выражению Ионеско, должны «существовать независимо». «Беспристрастное изучение этой театральной формы предупреж­дает нас о невозможности простого и однозначного принятия тех или иных идеограмм и заставляет строить... символическое выра­жение, выявляемое в иератическом величии или акробатическом бурлеске - следуя принципам стиля трагедии или стиля коме­дии...» (65, с. 102).

Элементы трагического или комического в действии ком­понуются по принципу стилизации театральной реальности и яв­ляются привилегией постановки, поэтому жанровые границы авангардных пьес не могут быть четко установлены, они размы­ты. Несомненно, что жанровой спецификой подобной драмы яв­ляется бесконфликтность, поскольку метафизическая основа те­атрального зрелища придает ему трагическую «статуарность», «неподвижность».

Так, у Бориса Виана, образ войны как стихии, как формы человеческого бытия является именно такой статуарной основой. Сам глубоко трагический характер войны как разрушительной

силы многоаспектен, неоднозначен, открыт для интерпретации как режиссерской, так и зрительской.

Динамику действия, да и собственно само действие создает комическая интерпретация основной темы, которая не затемняет метафизическую суть войны. Поскольку в комедийное действо вводятся иррациональные элементы, напоминающие об основном содержании спектакля. Это фантомные образы - Шмюрц и Шум; элементы декора - яма, лестница; аллюзийное введение в текст драмы авторского трагического предощущения смерти. Функция комического, которая рассматривалась во введении, в авангардной драме состоит в том, чтобы преодолеть изначально трагическую роль, которую играет человек во вселенной. В «Строителях Импе­рии» Виан посмеялся даже над собственной смертью, и, возмож­но, он имел смелость предать осмеянию саму трагедию смерти.

Таким образом, три рассмотренные в этой главе пьесы Б. Виана отвечают принципам поэтики, эстетики и мироощуще­ния авангардного театра. Они могут представлять интерес как для режиссерской работы, так и для литературоведческого исследо­вания в границах авангардной драмы.

II. ТРАДИЦИОННЫЕ ДРАМЫ Б. ВИАНА

Драматургия Бориса Виана представляет собой неоднород­ное явление. Наряду с яркими образцами авангардного театра, мы находим в его литературном наследии своеобразное воплощение традиций классического театра. В классических пьесах Виан оста­ется ярким новатором, блестящим мастером интриги и неожидан­ной развязки. Но на этот раз перед нами не антитеатр с его бескон­фликтной, метафизической драмой, а театр комедии, черпающий из французской национальной традиции, созданной Мольером и Бомарше. «Последняя из профессий» (1947), «Голова Медузы» (1951), «Бледная серия» (1952), «Французский охотник» (1955) - это пьесы из репертуара комедийного театра, несмотря даже на то обстоятельство, что сам автор определил жанр «Бледной серии» как трагедию, но «трагедию на арго в александрийском стихе». В этих пьесах отсутствует «виртуальный» фон драмы, организован­ный персонажами-фантомами и абстрактными звукоподражания­ми или декором. Автор воссоздает в действии драмы современ­ную действительность, которая, как он заявляет в «Эпилоге» к «Полднику генералов», интересует его как среда, рождающая ге­роев его драм. Виан в своей театральной классике верен себе как сатирик современного общества, но, по-прежнему, его интересу­ют не только остросоциальные темы. Непосредственным объек­том его сатиры становится сфера современной культуры, театра и паралитературы - словом, тех культурных явлений, которые со­ставляют специфику XX века. В этом плане, по выбору тематики, его драматургия смыкается с его журналистикой. В журнальных статьях, радиопередачах и спонтанных (т. е. ненапечатанных) ин­тервью Виан определяет круг своих интересов: научная фанта­стика (science-fiction), эротическая литература, музыка джазового направления, популяризация идей и наследия А. Жарри (патафи- зика). Все эти темы находят отражение в его классическом коме­дийном театре. Благодаря тому, что его комедийная классика ста­ла отражением внутренних интересов Б. Виана, именно в ней ярче высвечивалась его авторская индивидуальность, его «я». Здесь автор присутствует уже не как «тень» или «призрак» как в аван­гардных пьесах, его влияние реально, зримо закреплено в репли­ках и характере персонажей (Клод Вильбрекэн, Жак Мартен), ко­торые связаны с Вианом так же, как знаменитый Фигаро со своим создателем П.О.К. де Бомарше. «Неизвестный» театр Б. Виана яв­ляется для автора способом уже не слововыражения, а самовыра­жения. В нем находится место и для полемики с критикой («Блед­ная серия», «Французский охотник»), Б. Виан отстаивает свои ху­дожественные принципы, одним из которых была свобода творче­ства. Мировоззренческая позиция автора тоже прояснена четче. В авангардных драмах она затенялась философско-эстетической кон­цепцией «метафизического» театра (антитеатра), увлечением Виа­на игровым театральным началом, сатирой и профанацией дейст­вительности. Комедийно-традиционный театр показывает нам его юмор, жизнелюбие, веру в свое предназначение и очень своеоб­разный иррационализм, свойственный инженеру по образованию, выводящему свои бытийные формулы путем силлологизмов.

1. Авторское «я» в традиционных драмах Б. Виана и влияние А. Жарри

В письме в «Коллегию Патафизики» «О народной мудро­сти» Б. Виан замечает, сравнивая область человеческого и боже­ственного: «... впрочем, в Бога мы не верим. Поскольку ему мы предпочитаем мир, прежде всего Мир Патафизический» (8, с. 63). Религиозное сознание чуждо Б. Виану как последователю всенис- провергателя А. Жарри, в свою очередь еще в 1890 году увлекше­гося философией Ф. Ницше. Чувство сакрального, запретного так­же несвойственно Б. Виану, создавшему острые пародии на слу­жителей церкви и носителя ее идей в театре П. Клоделя в скетче «Последняя из профессий». «Патафизическое сознание» - это форма осмысления мира, отрицающая всякую его сакрализацию, т. е. религию. Это не значит, что «патафизик» отрицает заматери- альную сферу бытия. Ирреальное, трансцендентное в ироническом парадоксализме А. Жарри равняется реальному, познаваемому. Ирреальное доступно сфере чувств и ощущений и включается в человеческую сферу бытия. Коллегия Патафизики опубликовала в одном из первых своих изданий трактат А. Жарри «Etre et Vivre» (Бытие и жизнь) от 29 phalle LXXIX. Жарри пишет: «Когда бытие становится Жизнью, непрерывный континуум прерывает­ся. Бытие силлогически становится Небытием. Жить = перестать существовать» (4, с. 23). Можно продолжить: жизнь = небытие. Истинное бытие прерывается с ее началом. Следовательно, сама жизнь - явление иррациональное, парадоксальное: «Жить, напом­ним, это значит, что жизнь относительна, подобна жизни в футля­ре от гитары, как гитару, ее формирует время. Быть - это жизнь в себе, без этих неортопедических форм» (т. е. временного давления) (4, с. 24). «Быть» и «бытие» ассоциируются с чувственностью че­ловека. В ней, вне всех других форм жизни - рациума, действия - проявляется истинное бытийное начало. Естественно, что эти идеи иронически окрашены. «Поскольку действие и жизнь - вырожде­ние Бытия и Мысли...» (4, с. 32). Символы Бытия: глаза Никтало- па; круглые спаренные цимбалы из блестящего хрома; круг без окружности, не имеющий размера; бессилие вечного плача серд­ца. Оксюморонные сочетания признаков символических фигур: круг без окружности, глаза Никталопа (т. е. видящего в темноте) - говорят о способности видеть парадоксальные приметы бытия. Все, что необычно, любая аномалия отрицает реальность (жизнь) и утверждает бытие (истинную реальность). «Жизнь - это карна­вал Бытия» (4, с. 24). В нем, как в истинном карнавале, абсурдное, шокирующее, алогичное открывает скрытый смысл. Опрокинув привычные законы логики (причинность, видовое соответствие), А. Жарри выстраивает «логику» абсурда, парадокса: ирреальное познаваемо, оно не сакрально, не отгорожено границей трансцен­дентного.

У Виана есть своя ценностная шкала, но она строится на том же принципе десакрализации бытия: не падать ниц перед не­познанным, а искать смысл. Поэтому он пишет о себе: «Я не эк­зистенциалист. В действительности, для экзистенциалиста суще­ствование предшествует сущности. Для меня нет сущности» (63, с. 253). Вполне «патафизическое» заявление. Признать сартров- скую «сущность» - значит признать непознаваемость существо­вания и отделить его от человека, к чему Сартр и пришел в работе «Экзистенциализм - это гуманизм», когда утверждал, что для не­го дух, душа и сущность - понятия одного ряда. Человек, выби­рающий сущность, свое «я», и человек Виана - это разные кате­гории. Отрицая сущность, Виан отрицает и выбор, его человек - явление синкретическое, неразделенное. Человек уникален и не­повторим, суть его или сущность есть его индивидуальность, и она предопределена. Поэтому его герои, на этот раз не персона­жи-марионетки, а именно герои, так искренни и последовательны в своем стремлении жить полной, земной жизнью. Они откровен­но противопоставлены пародийным персонажам типа графомана Антуана Бонно и его друга Франсиса Лопеса в пьесе «Голова Ме­дузы». Клод Вильбрекэн, который избирает своим учителем люб­ви Казанову, говорит о них: «Это марионетки» (19, с. 82). «Голова Медузы» могла бы стать поистине программным произведением Б. Виана. Этой пьесе придана форма комедийного спектакля- водевиля.

Водевиль - первоначально так назывались юмористические песенки в средневековой Франции, с XVIII века водевилем стали называть легкую комедию со вставленными в текст куплетами. Сейчас это одноактная комическая пьеса, но обычно без пения. Этому последнему определению отвечает жанр Виановской пье­сы «Голова Медузы» (1951).

Действие происходит в квартире Клода Вильбрекэна, кото­рый зарабатывает на жизнь, демонстрируя модели одежды одного из известных кутюрье. Он молод, красив, остроумен и влюблен в подругу своего соседа Франсиса Лопеса. Люси для него недос­тупна, но это обстоятельство его не останавливает. Ожидая при­хода Люси, Клод играет моноспектакль, рассуждая о перспекти­вах своих отношений с ней и проявляя себя в этом монологе, по­строенном как диалог, разговор с самим собой (вопрос - ответ).

«Ти ne vas pas tout de meme faire 9a, a Francis? (Plaidant.)

Mais il est parti, Francis! (Repond.)

Tu n'aurais pas honte de pretendre ainsi la place du heros absent? (Repond.)

Je n'aurais pas honte du tout». -

«Ты ведь не поступишь так с Франсисом? (Осуждающе.)

Но он ушел, этот Франсис! {Отвечая.)

И тебе не стыдно занять место отсутствующего героя? {От­вечая.)

Мне не стыдно ни за что» (19, с. 19).

У Франсиса Вильбрекэн находит книгу Казановы, его ме­муары, и решает, что это знак будущей удачи в отношениях с Лю­си. «Мэтр! Классик! Я встречаюсь с ним здесь! Без упорной рабо­ты, без скучных исследований, без усердных приготовлений, я при­шел к тем же выводам, что и Казанова... как его... учитель любви! В 25 лет, самостоятельно, я вновь отрыл истину, как Паскаль в своей бричке ... нет, как Паскаль и сфера Христофора Колумба ... как Христофор Колумб в своей бричке ... о! больше я не вспом­ню!» (19, с. 20). Пародия на научное мышление, попытка логиче­ского построения не раз встречается в литературном наследии Бориса Виана (письма в Коллегию Патафизики). Но объектом па­родии являются не Блез Паскаль и Колумб, иронически сопостав­ленные с Казановой, a «Etre et Vivre» А. Жарри. Паскаль - автор идеи «мыслящего тростника», блестящий физик и математик, близкий к теории вероятности и нашедший геометрическое во­площение математических формул, в конце пришел к выводу о необходимости борьбы с иезуитской церковью и написал знаме­нитые «Мысли». Паскаль здесь упомянут неслучайно, поскольку его концепция человека близка А. Жарри и Б. Виану. Человек - «мыслящий тростник», который может заключить: «...в простран­стве Вселенная объемлет и поглощает меня, как точку; в мысли я объемлю ее» (138, с. 261). Колумб, обогнувший земной шар, из­менивший представление о мироздании с помощью действия, так­же пример бытийного парадокса для Б. Виана. Паскаль - символ мысли, Колумб - символ действия и Казанова - символ чувствен­ности воспроизводят в пародийном стиле понятийный аппарат иронически-философского трактата А. Жарри «Бытие и Жизнь». Имя для нашего автора всегда носило знаковый характер. В дан­ном случае имена Паскаля, Колумба и Казановы, вложенные в уста героя его пьесы Клода Вильбрекэна, отождествляют послед­него с самим автором.

Отождествление становится более ясным, когда автор про­тивопоставляет К. Вильбрекэну Антуана Бонно. Антуан Бонно занимается писательством не из-за денег, он богат, и сочинитель­ство для него - способ удовлетворения собственного тщеславия. Его мечта - получить премию Гонкуров (известная и уважаемая французская литературная премия). Виан, тоже представивший «Пену дней», свой первый роман, на соискание премии Плеяды, не получил ее. Ему предпочли другого автора. Литературная прес­са кричала о том, что жюри не решилось отметить талантливого писателя.

Бонно, претендующий на литературную награду, представ­ляет собой тип писателя, вызывающего откровенную неприязнь Виана. Это писатель, который подменяет живые, искренние чув­ства и образы фальшивым суррогатом. Истоки вдохновения Бон­но - откровенная сатира Виана.

Для того чтобы писать, Антуану необходимо испытывать страдание. Страдание побуждает его к созданию очередного по­шлого шедевра.

SCENE 4

«Аn t о i n е . Je souffre... (Ravi.)

Mais oui! je souffre! (II se reexcite.)

Le satyre! l'animal... (Cceur.)

Oh! je souffre magnifiquement! Et il va la rejoindre!.. (Regarde sa montre.)

J1 est en route! Dans quelques minutes, une etreinte fougueuse va les reunir!

Du papier! Du papier! Une plume!

(II s'installe febrilement.)

Ses levres purpurines vont s'ecraser sur la bouche juvenile du garfon! (II ecrit.)

Je suis parti pour un chef - d'oeuvre!

Sonnerie a la porte, il croit que c'est le telephone.

Tu рейх retenir, sinistre engin! Pegase m’emporte sur ses ailes de velours largement eployees au vent genial de l’inspiration!» -

СЦЕНА 4

«Антуан... Я страдаю... (Доволен.)

Ну да! Я страдаю. (Он воодушевляется.)

Сатир! животное... (Хватается за сердце.)

О! я великолепно страдаю! Он уже приехал к ней! (Смотрит на часы.)

Он в пути! Через несколько минут их соединит пылкое объятие! Бумагу!

Бумагу! Перо! {Лихорадочноустраивается.)

Ее пурпурные губы сейчас нанесут удар по юному рту молодого человека.

Звонок в дверь, он думает, что это телефон.

Замолчи, зловещий аппарат! Пегас уносит меня на бархатных крыльях, широко распростертых гениальному ветру вдохновения!» (19, с. 46).

Речь идет об измене его супруге, Люси, которую сам Бонно подталкивает к адюльтеру. Измена, неверность Люси заставляет его страдать и приносит желаемое вдохновение. Любовником Люси является Андре Дюпон - друг юности А. Бонно. Бонно сам провоцирует эту связь, позже Андре и Люси лишь создают види­мость смены любовника, чтобы обмануть Антуана. Андре Дюпон меняет имя и внешность с помощью пластических операций. Он изменяет форму носа, удлиняет глаза и, наконец, решает сменить строение лба. Хирург ошибается, и в результате у Андре вырастает огромный рог, как у единорога. Дюпон, он же Франсис Лопес, вы­глядит как настоящее чудовище. Но его успокаивает то, что он страдает ради гения А. Бонно. Клод выступает в роли спасителя Люси от этой чудовищной парочки. Он уговаривает Люси сбежать с ним, оставив Антуана страдать. В течение 16 лет она играла роль неверной супруги, связанная договором с Бонно о смене любов­ника каждые шесть месяцев. Клод заявляет, что их роман с Люси продлится столько, сколько им будет угодно. Бешеная ревность охватывает Франсиса-Дюпона, и он диктует Антуану продолже­ние начатого шедевра. Антуан в восторге пишет.

«Антуан. Ты знаешь, Андре, мою премию Гонкуров я разделю с тобой» (19, с. 91).

Естественно, что название пьесы - «Голова Медузы» - на­мек на гротесковое соотношение Бонно - Дюпон (Лопес). По ми­фу о Персее и Андромеде, герой спасает прекрасную девушку, остановив чудовище взглядом отрубленной головы Медузы Гор­гоны. Профанируя ситуацию мифа в финале пьесы, Виан отводит роль Персея - Клоду, чудовища - Бонно, головы Медузы, конеч­но, - Дюпону, или Лопесу. «Занавес с отвращением падает», - заключает Виан (19, 91).

Ценностная система, как и авторское кредо Б. Виана, вы­страивается в этой пьесе с помощью доказательства от противно­го. Виан создает негативный образ графомана, далекого от жизни, чуждого любви, не щадящего ничьего достоинства эгоиста. Его произведения - набор избитых фраз-штампов, за которыми не стоит глубокое чувство, знание живой жизни. О таких романистах Виан писал: «... как юные романисты 20 лет, они рассказывают историю, которая, к несчастью, даже не началась» (63, с. 238). Ро­ман для Бориса Виана - история, повествующая о самом писателе. «Я достиг 23 лет, чтобы начать писать. Увы, молодежь! Это само­отверженность. Я пытался рассказать людям истории, которых они никогда не читали. Чистой воды глупость, двойная глупость: они любят только то, что уже знают; но я не получаю удовольст­вия, если в литературе отражено то, что я знаю» (63, с. 224). Пи­сательство ради интересов и вкусов читающей публики вызывает протест у Б. Виана. Поиск новых идей, горизонтов мысли, формы, свободу творчества - вот что должна нести настоящая литература. «Когда, наконец, вы уразумеете, что можно сотрудничать в «Тан модерн» и не быть экзистенциалистом, любить розыгрыши, но не посвящать им все свое время? Когда признаете вы свободу?» (23, с. 150) - писал Виан в полемическом ответе критикам романов Вернона Салливана. Как журналист Виан сотрудничал в изданиях «Тан модерн» («Новое время», выразитель идей Ж.-П. Сартра), «Комба» и «Джаз-Хот» («Горячий джаз»). В № 76 «Тан модерн» он опубликовал со С. Сприлем статью «Новый литературный жанр: научная фантастика», которую назвали манифестом «сай- енс фикшн» во Франции. Среди фантастов, привлекших внимание авторов, Р. Брэдбери, А. Азимов, Ван Вогт и другие. В другой га­зетной статье Виан утверждает, что эта литература переходит из области паралитературы в классику и доказывает это (Лозаннская газета. 1953. 28-29 ноября). В конце XX века в ценностном при­оритете «Марсианских хроник» или «451° по Фаренгейту» не со­мневается никто. Видимо, в начале 50-х годов это нужно было доказывать, что говорит о прозорливости нашего автора и точно­сти его шкалы литературных оценок.

Персонаж «Голова Медузы» А. Бонно контрастирует с еще одним писательским постулатом Б. Виана - импровизаторским характером творчества, что сближает его с А. Жарри. Графоман Бонно искусственно подталкивает себя к писательству, тогда как Борис Виан не раз подчеркивал: то, «что выходит из-под его пе­ра», - это результат спонтанного творчества. Ф. Бийеду вспоми­нает: «Как человек Борис был одарен редким талантом импрови­зации. Он оставлял в нашей черной комнате такой ясный, солнеч­ный образ, что он начинал жить с ним и следовать за ним. Это был милый влюбленный» (72, с. 12). Человеческие качества Б. Виана сказываются на его творчестве, особенно в том, что касается темы любви, влюбленности. Виан великолепно умеет показать одновре­менно чувственную и высокую любовь. Клод и Люси («Голова Медузы»), Клементина и Жак Мартен («Французский охотник») - примеры влюбленных подобного рода.

Музыкальная комедия «Французский охотник» (1955) также является, в какой-то мере, манифестом Б. Виана, отстаивающим свое право на свободу самовыражения. Это происходит в прису­щей Виану манере самоиронии. В ряду пародийных образов, соз­данных Вианом, Жаку Мартену, «черному» романисту, отведено место самопародии. Жак пишет свои романы под американским псевдонимом Том Коллинз. Так же как и Борис Виан, он работает у издателя «Черной серии» детективов Марселя Дюамеля. Поми­мо принадлежащих Виану четырех романов «черного» стиля, он действительно переводил с английского для Дюамеля модные де­тективы и изучил как французское арго, так и английский воров­ской сленг.

Жак Мартен по образованию преподаватель философии, он - агреже философских наук и пишет трактат о морали. Хотя уже написано предисловие, денег на жизнь не хватает, и Жак решает писать «полицейские» романы ради заработка. Ирония Б. Виана по отношению к страданиям несчастного агреже философии оче­видна. Жизненная ситуация самого писателя была ничуть не луч­ше. Получив звание бакалавра по латыни и греческому, блестяще закончив Центральную школу (т. е. получив образование инжене­ра), он смог найти источник дохода только в «Черной серии». Это обстоятельство вызывает у Виана, как видим, горькую усмешку.

«Жак. Да, я старался; я преподавал; но, чтобы заработать на жизнь, я писал черные романы, а для того, чтобы они продава­лись, подписывал их псевдонимом Том Коллинз; но вот беда: я вам говорил, у меня нет ни малейшей способности к воображе­нию. Я старался выдумывать, но не смог» (19, с. 224).

Поэтому Жак в жизни играет роль героя «черного» романа, изображая вора, налетчика, бандита. О нет, он не убивает, не тво­рит насилие - это ведь легко описать. Интригу же своего произве­дения он должен прожить, иначе он не сможет ее воссоздать в ро­мане. Виан осуждает своего героя, осмеивая, его стремление жить жизнью своих персонажей. Писатель, подобно Клоду Вильбрекэ- ну, должен уметь сказать: «Это марионетки». Он может любить их или смеяться над ними, но только не отождествлять с собой самим полностью. Создавая Мартена как тип «черного» романи­ста, Виан заставляет нас ассоциировать его с самим собою. Одно­временно он отстраняет своего героя, играя приемами иронии и пародии. В какой-то мере это дублирование пародии, пародия на пародию. Виан профанирует свой замысел Мартена как alter ego автора. Естественно, Жак - это не прямая аналогия с Борисом Вианом. В нем видны аллюзийно намеченные общие черты с судьбой Бориса. Но Борис, в отличие от своего комедийного пер­сонажа, не нуждался в инсценировках для подхлестывания вооб­ражения и обладал писательским талантом. Его «Салливаны» (так критика называет «черные» книги Виана) действительно интерес­ны и имеют ярко выраженный аспект социального обличения. Борис Виан боролся за свои романы и отстаивал их перед крити­ками. Он отдавал себе отчет в том, что книга Салливана «с лите­ратурной точки зрения ... не заслуживает, чтобы на ней долго ос­танавливались» (23, с. 148). Но его замечательные вещи, подпи­санные собственным именем, долго ждали успеха и внимания чи­тателя. Тем не менее Виан имел смелость не отделять от себя Салливана, тогда как Жак быстро отказывается от Тома Коллин­за: «Но я в ужасе от Тома Коллинза! Я могу переносить только хорошо построенные гладкие фразы ... послушайте: между нами, я обожаю Поля Клоделя...» (19, с. 225). Писатель, который пишет на арго и ненавидит то, что делает, - это уже объект не самопаро- дии, а пародии в прямом смысле слова. Для Виана выразить свое отношение к П. Клоделю означает высказать свое литературное кредо. Драматургия Клоделя и сам Клодель всегда оставались его мишенью для пародийного осмеяния. Здесь высказанное Жаком Мартеном предпочтение Клоделю является приговором, сарка­стическим разоблачением. Косвенным оправданием Мартену- Коллинзу служит то, что он влюблен в Клементину и этой фразой пытается оправдаться перед ее дядюшкой, преподобным отцом Бриком. Брик в конце концов и помогает соединиться незадачли­вому агреже философии и своей племяннице.

Преподобный отец Брик в изображении Бориса Виана - че­ловек, умеющий понять другого и помочь принять правильное решение. Он не чужд иронии. Жак, отчасти наигранно, сокрушает­ся о возможном разрыве с Клементиной, ведь предметом его кри­минальных экспериментов стала ее тетка Анжелина. Брик с иро­нией останавливает его.

«Жак. Анжелина! {Вскакивает, теряя самообладание.) Как я не понял! Тетка Клементины! О, моя матушка!., увы, отец мой, простите... о, я сражен! Моя прекрасная золотая мечта ру­шится!

Брик. Ах, довольно этого скверного стиля... Я вас предпо­читаю как Тома Коллинза!» (19, с. 225).

Понятно, что «предпочитаю» Брик говорит, противопостав­ляя высокий стиль и арго. А значит, устами Брика говорит автор, саркастически намекая на пафосный характер языка Клоделя, на­ходящегося в противоречии с грубым арго «Черной серии».

Отец Брик довольно далек от своего предшественника - преподобного отца Сореля из скетча «Последняя из профессий» (1947). Этот короткий скетч был написан для того, чтобы допол­нить премьеру «Живодерни для всех» в театре Ноктамбюль, ко­торая длилась всего час с четвертью. Но директор театра, шоки­рованный откровенной профанацией авторитета церкви в этой пьесе, уговорил режиссера дополнить спектакль другой пьесой.

В одном из своих ранних романов Виан восклицает: «Бог не утилитарен!» (63, с. 51). Современная церковь, по представлениям Б. Виана, торгует верой и превращает церковные ритуалы в низ­копробные театральные спектакли. Преподобный отец Сорель по­хож в своей ложе, где он отдыхает от публичных проповедей, на кокетливую примадонну, чьи капризы немедленно выполняются. «Декорация. Ложа отца Сореля, как ложа великой комедиантки, в глубине зеркало перед столиком для макияжа. Справа гардероб, полный риз и драпировок ярких расцветок. Слева, в центре, крес­ло для исповеди с наушниками и палкой, решеткой с окошечком, колотушка для кающихся; повсюду цветы, фото с автографами, визитные карточки, театральные афишки. Атмосфера интимная и мерзкая» (18, с. 11). Преподобный отец Сорель, которому при­служивают четыре бой-скаута и пономарь, в этой ложе дает ин­тервью для газеты и исповедует. Волей случая нарушается тайна исповеди, и репортер в восторге от такой удачи делает магнито­фонную запись исповеди агента полиции. Жандарм мечтает стать актером, но Сорель дает ему гневную отповедь: «...вы отказывае­тесь от долгой, честной карьеры, вспомните о скромной гордости первых христиан, ведь вы избрали путь божественный, путь чис­тоты и смирения, который вы бросаете ради этого возмутительно­го предназначения шута, деятельности, которая есть последняя из профессий!» (18, с. 38).

Деятельность самого отца Сореля, принимающего подарки от Клоделя, меняющего одежду к каждому выходу, гримасничаю­щего перед зеркалом, мало чем отличается от профессии шута и комедианта. Виан не первый в ряду писателей, посягнувших на авторитет церкви (Рабле, Флобер, Жарри). Но не сама вера подвер­гается осмеянию, а утилитарность веры, торговля святыней. Виан не приемлет в этой сфере ни малейшей фальши. Лишь одного пи­сателя, коснувшегося темы веры, он называет великим. Это Андре Жид («Тесные врата»). Он упоминает А. Жида как великого писа­теля в полемическом ответе Раймону Герену «Попытка спутать карты» (1953). Эта статья была опубликована только после смер­ти Б. Виана.

Объектами сатирического комедийного изображения в пье­сах Б. Виана являются как нравственные человеческие пороки (лицемерие, глупость, лживые моральные нормы), так и общесо­циальные, которые рассматривались в первой главе исследования. Оригинально трактуя давно неновую для комедийного жанра те­му осмеяния людских пороков с помощью пародии и иронии, Ви- ан иногда выводит за эти пределы основного героя своих пьес (К. Вильбрекэн, Ж. Мартен).

В пьесах классического комедийного жанра Б. Виан поль­зуется приемом литературного портрета. Эти портреты - своеоб­разная ипостась литературной сатиры, в них проявляется в отра­женной форме авторское кредо писателя. Драматическое произ­ведение комедийного плана должно тем не менее отличаться ди­намичной интригой с множеством сюжетных ходов, сводимых к неожиданной и одномоментной развязке. Литературный портрет в комедийном действе, казалось бы, невозможен. Но Виан строит его в действии, вкладывая в реплики своих героев значение паро­дийного смеха. С помощью этих реплик, высказывая свое отно­шение к тому или другому писателю, он разоблачает в поступках и словах своих персонажей неприемлемые для него писательские принципы: избитость, повторяемость темы, проклерикальную по­зицию автора, отсутствие художественной новизны, ханжеский консерватизм, беспринципность. Все перечисленное создает цель­ный портрет писателя, противоположного нашему автору, кото­рого можно упрекнуть в излишнем эпатаже, что он и сам сознавал и, возможно, в чем мог себя упрекнуть, но уж никак не в избито­сти темы или отсутствии новизны. Он удивительно ярко умел вы­думывать, находить оригинальные образы в прозе и создавать действительно очень смешные коллизии в драме. Но эти постоян­ные поиски нового, тяжелая, как физический труд, писательская работа, иногда изматывала его. «Борис почти не спал, когда пи­сал, он говорил - «чтобы установить молчание». На закате и на восходе солнца он испытывал сумеречную тоску» (72, с. 12).

Возможно, в такой момент у него появилось стихотворение «Все было сказано сто раз»: «Все было сказано сто раз лучше, чем у меня...» (8, с. 41).

Но это всего лишь момент кризиса, преодоленного напором и жизнелюбием Б. Виана. Как автора, ищущего самовыражения на сцене, Б. Виана можно сравнить с Бомарше, сделавшим своего героя и свои пьесы воплощением протеста против пороков совре­менного ему общества. Бомарше - один из первых драматургов (вслед за ним Г. Клейст), кто ввел в драму подтекст и авторское «я». В своей классической комедии Виан продолжает традицию театра Мольера и Бомарше.

1. Литературный портрет в системе персонажей в традиционных комедиях Б. Виана

Литературный портрет в комедиях Б. Виана представляет два типа творческой личности: общепризнанный мэтр от литературы (от драматургии) и начинающий писатель либо графоман, служа­щий интересам публики. Пародия на мэтра современной драма­тургии П. Клоделя стала темой первой комической пьесы Б. Виа­на «Последняя из профессий» (1947). Пародийный характер ос­мысления драматургии Клоделя продиктован противопоставлени­ем традиционного театра новому театру. Среди разгромных отзы­вов на «Живодерню для всех», которая должна была появиться на сцене вместе с «Последней из профессий», выделяется статья Ж. Кокто «Привет Борису Виану». Жан Кокто, Жан Жене, Ми­шель Гельдерод - авторы, близкие к театру абсурда, те, кого М. Ваис называл «сценическими писателями». Имена этого ряда драматургов Виан вводит в текст пьесы.

«Репортер. Мои дорогие слушатели, сегодня мы устано­вили наш микрофон в ложе преподобного отца Сореля, который с триумфом каждое воскресенье, как вы знаете, интерпретирует проповеди наших лучших современных религиозных авторов: Анри Пишнетта, Мишеля Гельдерода, Андре Флика, Жана Жене, Жан-Жака Готье, Габриэля Помрана и др....» (18, с. 28).

Это список современных драматургов, пьесы которых идут на подмостках французских театров. Определение «религиозные» авторы «проповедей» - явная ирония Б. Виана по отношению к собратьям по перу и отцу Сорелю, который совмещает амплуа священника и актера. Иронический тон реплики сменяется острой пародией, когда в ложу Сореля приносят подарок от Клоделя: «Скауты... приносят огромный похоронный венок с искусствен­ным жемчугом и фиолетовой лентой с надписью: Сорелю, его приятель, Поль Клодель (очень крупно) от Французской Акаде­мии наук» (18, с. 31). Имя Клодель во французской орфографии пишется Claudel, тогда как Виан, используя авторскую дерива­цию, меняет написание на QuelaudeL Под этим именем Клодель все же узнаваем, и довольно ясно. Поль Клодель приобрел со временем манеры патриарха. Он признал это в беседе с журнали­стом Ж. Амрушем от 3 января 1950 года по Французскому радио. Клодель прожил долгую жизнь (1868-1955), основой всякой по­эзии считал Библию, комментировал Евангелие, в 1946 году был избран во Французскую академию. Он автор многочисленных драм: «Раздел под южным солнцем» (1906), «Униженный отец» (1920), «Атласный башмачок» (1929) и др. В реплике Репортера, напоминающего публике названия пьес Клоделя, последний ста­новится автором: «Деревянного костюма», «Сплющенного отца» и «Меридионального районирования». «Soulier de satin» («Атлас­ный башмачок») превращается в «Complet de sapin» («Деревян­ный костюм») путем параграмматического перевода. Виан в сво­их пародийных находках ведет остроумную игру со словом, про­долженную им позже в письмах в Коллегию Патафизики. В пись­ме «О некоторых капитальных проблемах» Виан с юмором пред­лагает защитить букву q во французском алфавите, поэтому, так же как в имени Клодель, вместо других обозначений звука [к] - с, к, он ставит q в слове quapital и др.

Вызывает улыбку не только переделанное имя драматурга и названий его пьес, но и приятельские отношения преподобного Сореля и «патриарха» Клоделя. Созвучие этих двух имен, клери­кальная направленность того и другого (преподобный отец и пат­риарх) позволяет понять взаимосвязь пародийной пары Сорель - Клодель. Таким образом, литературный портрет Клоделя стано­вится пародией на него, и у Клоделя появляется двойник.

В финале пьесы «Голова Медузы» возникает подобная па­ра - Дюпон (Лопес) и Антуан Бонно, вместе пишущие графоман­ский этюд Бонно.

В трагедии на арго и в александрийском стихе «Бледная се­рия» (1952) также есть два взаимосвязанных персонажа: Джеймс Монро, еще один «черный» романист, и его слуга Машен. Дейст­вие происходит в горном шале, очень уединенном, на заднем пла­не - декорации величественного цирка. В этом шале отдыхает Джеймс Монро - младший брат Мэрилин Монро. Машен, его слу­га, обладает странной способностью: от природы немой, он вдруг обретает речь, и слова извергаются у него потоком, он не может остановиться, пока речь не пропадет сама по себе. В отличие от Джеймса, Машен говорит высоким стилем, что ужасно раздража­ет «черного» романиста, реплики которого написаны на арго. Кроме того, Монро жаждет одиночества, его устраивает немота слуги, имя которого обозначает в переводе с разговорного фран­цузского: ‘кое-что’, ‘какая-то штука’, ‘как бишь его’. Странная аномалия Машена усиливается его способностью воспроизводить на память литературные произведения, которыми плодовитый романист Монро совершенно не интересуется; множество других «полезных» сведений. Машен может рассказать о цветах, змеях, воспроизвести Фернанделя, пересказать «Фостролля» Жарри, и всех клоунов французского театра:

«... De Bernstein a Roussin, de Letraz a Musset Beckett et les travaux de Poinfon et Wattmann,

Ionesko, positif autant qu’ un Wassermann Audiberti, superbe en son nuage obscur,

Brecht au coeur en ёЫ1е, Adamov a l'oeil pur»... -

«От Бернстейна до Руссена, от Летраза до Мюссе,

Беккета и работы Пуансона и Ваттмана,

Ионеско, положительного более, чем Вассерман,

Одиберти, парящего надо всеми в своем темном облаке, Брехта со звездой на сердце, свежий взгляд Адамова...»[[3]](#footnote-4) (19, с. 99).

Джеймс не выдерживает и прерывает своего незадачливого гения. Машен наделен талантом запоминать все и хранить в па­мяти, не забывая даже мелочей. Важно, что в реплику Машена Ви- ан вкладывает перечисление и оценочные характеристики фран­цузских драматургов. Среди них наконец-то появляются Ионеско и Одиберти, Беккет, Адамов и Брехт, которые являются современ­никами Бориса Виана. В «Последней из профессий» комедианту Сорелю автор доверяет интерпретировать Гельдерода, Жене и дру­гих драматургов этого же ряда. Перед нами как будто бы возника­ет иллюстрация к каталогу абсурдистов в монографии М. Эсслина «Театр Абсурда», вышедшей в начале 60-х годов. Перечисляя со­временных деятелей театра, Виан включает в их список Ионеско, своего товарища по Коллегии Патафизики, а во главу списка ста­вит А. Жарри, автора «Деяний и речений доктора Фостролля». Очевидно, что упоминание Жарри неслучайно. В той или иной форме Виан через аллюзию вводит Жарри в тексты своих пьес. «Голова Медузы» - пародия на «Etre et Vivre» Жарри. В пьесе «Последняя из профессий» отец Сорель упоминает «эту белую палку, которая как римская свеча освещает дорогу» (18, с. 37) в наставлении агенту полиции. «Палка» и «свеча» - мотивы Жарри. «Физическая палка» (baton-a-physique) - мотив из песни в честь Эбера, прототипа короля Убю. «Именем моей зеленой свечи!» - привычная фраза короля Убю, часто встречающаяся в текстах цик­ла о короле Убю. В «Бледной серии» мы находим прямое упоми­нание А. Жарри. Несомненно, создавая свои пародийно-комичес­кие пары, Виан опирался на художественные принципы своего учителя патафизики, один из которых, как уже упоминалось, прин­цип эквивалентности противоположностей.

А. Бонно («Голова Медузы»), П. Клодель («Последняя из профессий»), Д. Монро («Бледная серия») служат объектами па­родии для Б. Виана и создают общий тип писателя, рассмотрен­ный выше. Все они - персонажи драматического действа, ни один из них не произносит длинного монолога или диалога, выявляю­щего его характер и принципы. Конечно, они проявляют себя в действии, но этого недостаточно, ведь тогда Виану пришлось бы быть назидательным, а это качество у нашего автора отсутствует.

При этом у каждого из писателей есть комедийная пара: А. Бонно - Дюпон (Лопес); П. Клодель - Сорель, Д. Монро - Машен. Прием, когда один персонаж, контрастируя с другим, по­могает выделить дурные или хорошие качества основного персо­нажа, известен в драме (Дон Жуан и Сганарель, Альмавива - Фи­гаро). В «Бледной серии» Виан им пользуется непосредственно: главные герои - слуга и хозяин. Слуга, или фоновый персонаж, иногда выдвигается на первый план и затмевает собой хозяина, как например отец Сорель у Б. Виана. Дюпона, Сореля, Машена объединяет еще и то, что все они несут гротесковое начало (рог у Дюпона, замашки примадонны у Сореля, словоизвержение у Ма­шена). Тогда гротесковый двойник усиливает пародийную на­грузку основного, подвергающегося осмеянию персонажа. Таким образом, достигается театрализация пародийного литературного портрета. Все пары, даже отсутствующий на сцене Клодель (ко­торого Виан пощадил, не вводя в драму), играют в унисон, выра­жая авторскую концепцию театра комедии, близкого А. Жарри.

Из этого ряда персонажей выпадает только один писатель - Жак Мартен, герой мюзикла «Французский охотник». Но Жак - герой несколько иного типа, это человек способный чувствовать, любить. Для Виана это качество, отделяющее его героя от марио­нетки. Кроме того, Мартен несет в себе часть судьбы Виана, сле­довательно, должен быть отделен от Бонно и Монро. Бонно - все­го лишь графоман, тогда как Джеймс Монро - персонаж иных жизненных правил. Если Жак Мартен пытается робко проникнуть в тайны преступного мира, то Монро - преступник и убийца. Ря­дом с его уединенным шале падает самолет, потерпевший ава­рию. Спасаются немногие, среди них: Пилот и Стюардесса, ком­мивояжеры Марта, Жона, Титан, Робур и Коксис. Монро потре­вожен в своем одиночестве и решает позабавиться:

«Идея - блеск! Во время моей отставки Воспользоваться тем игрушечным набором Патентованных ядов, о котором болтает Дюамель В своем очерке о Превосходном Преступнике» (19, с. 107).

Джеймс развлекается, убивая своих непрошеных гостей. Для каждого он находит новый изощренный способ убийства. Стюар­дессу, Коксиса и Робура он угощает отравленным вином. Жона гибнет во время страшной игры в жмурки (у играющих завязаны глаза, а в руках - ножи), его убивает Пилот. Настоящий же винов­ник его смерти - Джеймс, который руководил игрой. Пилот потря­сен происшедшим и, считая себя убийцей, совершает самоубий­ство, отравившись газом. Марта убита Джеймсом во время лыжной прогулки. Причиной ее гибели стали «лыжи дядюшки Дамокла» (19, с. 154), т. е. заложенное в них взрывчатое вещество. Послед­ний из оставшихся в живых Титан догадывается о причине всех смертей в шале, но поздно - Монро толкает его с лестницы, и Ти­тан оказывается повешенным. Нечеловеческая изобретательность Монро в выдумывании способов убийства связана с отличным знанием «Черной серии». «Ну, вот... Что за отличный парень, этот великий Дюамель...» (19, с. 153). Способы уничтожения, жуткие примеры убийства Монро не выдумывает сам, он использует «Черную серию» детективов, издаваемую Марселем Дюамелем.

Мартен и Монро - оба писателя, связанные с «Черной сери­ей». Жак Мартен работает на Дюамеля, а Монро ведет жизнь ге­роя «Черной серии». Джеймса развлекает возможность безнака­занно убивать. В маленьком горном шале царит атмосфера крова­вого «полицейского» триллера, когда смерти сыплются одна за другой, нет времени ни обдумать происходящее, ни даже ужас­нуться. Зрелище представляет собой жестокую арлекинаду, в цен­тре которой убийца-маньяк. «Бледная серия» недаром названа трагедией, но некоторые обстоятельства мешают принять эту жанровую ремарку без оговорок. Трагикомический характер те­атральному действию придает арго, на котором говорит Монро, в сочетании с классическим размером высокой поэзии - александ­рийским стихом. Комично выглядит поклонение Монро великому Дюамелю как учителю и знатоку преступного мира. Ирония Виа- на по отношению к «Черной серии» и влиянию ее на Джеймса очевидна. Воспроизведение ситуаций романов этой серии в драме является пародией. Цель этой пародии, ее объект не только «чер­ная» романистика, но и сам Дюамель. Известно, что Виан также сотрудничал с ним и Анри Робийо (близкий друг Виана) в созда­нии «Черной» и «Бледной» серий детективов.

Во «Французском охотнике» также упоминается Дюамель, только под именем Жорж. Мартен обманывает маркизу Анжели­ну, выдавая себя за Александра де Марильяка, во время очередно­го криминального опыта. Анжелина в восторге от Дюамеля и го­ворит только на арго.

«Ж а к. Жорж Дюамель? Это забавно. Он занимается лите­ратурой? Я думал, он врач.

Анжелина. Ну, что вы. Это интеллектуал. Александр, мой дорогой, я уверена, что вы могли бы быть по-настоящему грубым. Ваша рожа для этого годится.

Он подскакивает.

Извините, я вульгарна. Ваша физиономия» (19, с. 192).

«Великий Дюамель», «отличный парень», не врач, а «ин­теллектуал», производящий полицейские романы, - все это черты созданной Вианом дружеской литературной пародии.

П. Клодель, М. Дюамель, деятели современного Виану французского театра, перечисляемые в репликах персонажей, яв­ляются действующими фигурами, живыми портретами той теат­ральной, литературной среды, которая окружала Б. Виана. Фран­цузский критик Каванна, писавший предисловие к сборнику его произведений, признавал: «Не говорите мне, что он не смеется над нами. Он смеется, но так мило» (75, с. 10). Борису Виану свой­ственно вводить в свои произведения лица из круга друзей, зна­комых, которые составляли его жизненное пространство. Эта тен­денция прослеживается в его прозе, начиная с ранних произведе­ний. Другой круг лиц представляют собой персонажи из писа­тельской, культурной среды, такие как П. Клодель, М. Дюамель,

Э. Ионеско, Ж.-П. Сартр. Пародийный характер их литературных портретов не может обмануть зрителя или читателя. Все они, в той или иной мере, имели значение для Б. Виана. Он не расшар­кивается перед авторитетами, но это не значит, что он не уважает их. Введение в пьесы реальных, современных деятелей театра и литературы помогает не только вписать действие в рамки 40-50-х годов прошлого века, но и показать культурную специфику этого времени. Виан делает художественный срез эпохи, намечает все ее особенности и одновременно пишет летопись собственной твор­ческой биографии, задействуя в драме различные аспекты своего творчества: журналистику, деятельность в «Черной серии», музы­ку. В системе персонажей в комедии Бориса Виана литературный портрет складывается иногда из разрозненных черт, и пародируе­мый писатель не занимает место среди действующих лиц. Но упо­минаемый литературный образ составляет очередное звено кон­цептуальной цепи идей Виана, касающихся современного ему те­атра и литературы. Театр Виана должен быть таким, каким требует его время, он развивается в русле идей А. Жарри, а не П. Клоделя. Наш драматург близок к Э. Ионеско, М. Гельдероду и Ж. Одибер- ти, что не мешает ему создать свой театр, используя как аван­гардные, так и традиционные формы. Виан испытывает влияние «Черной серии» Дюамеля, но он не прерывает крепкой творче­ской связи с А. Жарри. Позже в «Строителях Империи» эти ана­логии с полицейским романом исчезнут, а влияние «метафизиче­ского» театра окрепнет и поможет создать в пьесе образец ориги­нального спектакля-зрелища.

Но с 1951 по 1955 год, исключая «Полдник генералов» (1951), Виан пишет традиционные драмы, готовясь к созданию системы персонажей в «Строителях» по совсем иной, нетрадици­онной концепции. Возможно, пародийно-гротескная пара в коме­диях Виана была предвосхищением, праобразом многозначного и загадочного дубля Отец-Шмюрц. В традиционных комедиях она неотрывна от приема литературного портрета, который вписывает персонажей Виана не только в контекст современности, но и в контекст его идейно-эстетической позиции драматурга.

1. Влияние «Черной серии» на драматургию Б. Виана

Феномен «Черной» и «Бледной» серии во французской ли­тературе стал объектом пристального внимания французской критики начиная с 50-х годов. В сентябре 1967 года в том же ме­ждународном культурном Центре Серизи-ла-Салль, где позже пройдет собрание вианистов, состоялась конференция по пробле­мам паралитературы под председательством Н. Арно, Ф. Лакас- сена и Ж. Тортеля.

Детективный, или полицейский роман, в наше время полу­чивший название «триллер», появился в культурной жизни Фран­ции после войны. Издательство Галлимар под руководством М. Дюамеля начало издания серии романов в переводе с англий­ского языка. Они принадлежали в основном американским авто­рам, либо действие имело место в Америке. Реакция интеллекту­альных кругов на эти издания была однозначно негативной. Вот несколько примеров таких книг, имена авторов даны в скобках, поскольку цитируются по переводам на французский язык в из­дании К. Фицджеральда «Крестовый поход на пуантах» или «За­морский Дон Кихот» (1963): «Филигранные убийства» или «Об­ман» (Фредерик Браун); «Не надо было туда ходить!» или «Как говорится...» (3.3. Смит); «Охота на белого волка» (Д.М. Флинн); «Шпикология» или «...некрологическое» (Ларри Геллер) и т. д. Подобными изданиями была наводнена вся Франция, но они по­купались, и интерес читателей к ним заставил критику рассуж­дать о феномене «Черной серии». «Роман Черной серии иллюст­рирует чувство абсурда и безнадежности, которое рождается из неразрешимого противоречия между сильной, способной к дейст­вию личностью и невозможностью (как в плане биологическом и психологическом, так и в плане экономическом и социальном) реализовать свои силы иначе, чем в бесцельных и жалких выбро­сах энергии, ведущих к крушению» (94, с. 305). «Черной серии» был свойственен циничный юмор и пародия. «Что касается паро­дии... английский романист Чейз, недовольный подражанием аме­риканскому черному роману, пародирует самого себя в бурлеске «Мисс Шамуэй бросает вызов судьбе» (94, с. 305). Жанр «Черной серии» и названия романов, издающихся в ней, броских, но рас­считанных на недалекого и впечатлительного читателя, просто провоцировали писателей, в том числе и Бориса Виана, к созда­нию подражательных произведений в пародийном стиле. Он от­дал этому дань под именем Вернона Салливана. Мистификация под названием Вернон Салливан развивалась с 1946 по 1950 год, когда Виан, после неуспеха «Пены дней» начал работать в «Чер­ной серии». В 1950 году он пишет последнего Салливана «Они не отдают себе отчета», но влияние «Черной серии» сказывается и на его драматургии с 1951 по 1955 годы.

Языковой стиль арго, образы романистов, которые подра­жают американцам, пародия на Дюамеля - черты взаимосвязи творчества Бориса Виана с «Черной серией». Салливан также яв­ляется результатом этого сотрудничества. Совмещение мотивов Салливана и «Черной серии» в драматургии Б. Виана имеет место в музыкальной комедии «Французский охотник». Жак Мартен, аг- реже философии, пишет под именем Тома Коллинза (англоязыч­ное введение в текст) скандально нашумевший роман «Шлюхой меньше». Название перекликается с содержанием романа Б. Виа­на «Я приду плюнуть на ваши могилы». Объектом саркастиче­ской иронии является здесь Вернон Салливан, а значит, и Борис Виан. Мартен влюбляется в Клементину, которая мечтает о карь­ере танцовщицы, и решает порвать с Томом Коллинзом. В этой сюжетной коллизии проступает автобиографический мотив. В 1954 году Виан женится во второй раз на балерине Урсуле Куб- лер, которая и по сей день является вместе с Н. Арно издателем его книг. Любовь к Урсуле, с которой он был знаком с 1949 года (развод с Мишель Виан состоялся в 1952 году), отразилась не только в его драме, прозе, но и в его стихах.

В отличие от Жака Мартена, Виан не отказался от Вернона Салливана. В 1959 году вместе с Урсулой он посетил первый по­каз фильма по роману «Я приду плюнуть на ваши могилы». Виан был далеко не в восторге от этой ленты, что вовсе не значит, что и от Салливана тоже.

В связи с распространением изданий «Черной серии», рос­том ее популярности вставала еще одна проблема - влияние анг­ло-американской культуры. Во Франции даже велась борьба за чистоту перенасыщенного англоязычной лексикой французского языка, против англо- и американомании. Эту борьбу делала очень актуальной экспансия заокеанской кино- и музыкальной продук­ции в Европу. Казалось бы, Виан совершенно не откликается на эту проблему. Но это чисто внешнее впечатление. Популяризация «научной фантастики» (science-fiction), любовь к музыке Нового Орлеана - джазу, наконец, увлечение «Черной серией» определя­ют его отношение к проблеме американизации. Видимо, Виан не считал ее опасной, наоборот, эта экспансия вливала новые силы во французскую культуру, она была приметой времени, его эпохи. Как черта исторического масштаба, она не могла быть отринута, но это не мешало создать карикатуру на увлечение американской культурой. Карикатурные образы оттеняют комический эффект действия в пьесах «Французский охотник» и «Бледная серия». Маркиза Анжелина, которая говорит на арго, ведет себя на свида­нии с Мартеном-Марильяком как героиня прочитанных ею «чер­ных» американских романов. Раскованность, подчеркнутая, шо­кирующая сексуальность, грубость, доходящая до агрессивности, контрастирует с ее возрастом, положением и именем. Впрочем, она сама сознает, что «вульгарна». Карикатурными чертами наделяет­ся и центральный персонаж «Бледной серии» - Джеймс Монро. В титрах Виан подчеркнуто проводит параллель между ним и Ме- рилин Монро. Джеймс - младший брат Мерилин, что не мешает ему жить во Франции и работать на издательство Галлимар. Род­ство между Джеймсом и Мерилин карикатурно отражает общеиз­вестный залог успеха современного романиста: нужно быть аме­риканизированным и работать у Дюамеля. Борис Виан - драма­тург выступает, таким образом, как сатирик, изобличающий моду на англоманию, эту очередную форму человеческой глупости. Здесь уместно вспомнить цитату Виана из запальчивого ответа критикам Салливана: «...можно работать в «Тан модерн» и не быть экзистенциалистом...» - и, перефразировав ее, добавить: «Можно любить джаз и не быть англоманом», что мог бы сказать о себе Борис Виан.

Доказательством этого является ощутимая связь с А. Жарри, которую не смогла преодолеть «Черная серия» и своеобразный речевой разговорный стиль, избранный Вианом для своих коми­ческих спектаклей.

В романах издательства Дюамеля эквивалентом англоязыч­ного воровского сленга стало французское арго. «Бледная серия» написана целиком на арго. Арготизмы и просторечные выраже­ния составляют основу языкового стиля во всех вышеперечис­ленных комедиях Виана. Его герои говорят на живом, разговорном французском языке, и в этом языке живет стиль А. Жарри, его раб­лезианский юмор. Приоритет разговорного стиля подчеркивается сравнением высокого стиля, чисто литературного языка и просто­речия с включениями из арго. Литературный язык пародируется в неживом метафорическом стиле графоманской прозы А. Бонно. Жак Мартен в роли Марильяка, который служит ему прикрытием в его криминальных вылазках ради познания преступного мира, также говорит подчеркнуто возвышенно и подвергается автор­ской иронии.

Арго Д. Монро контрастирует с языком Машена. В репли­ках Машена встречаются арготизмы, но в основном его реплики более органично сочетаются с александрийским стихом, чем арго Джеймса, слова которого зачастую трудно переводимы на рус­ский язык, поскольку арго, как и всякий жаргон, тяготеет к непе­реводимым идиомам. Противоречие между литературным языком Машена и арго Джеймса Монро в конце концов разрешается фи­зическим актом насилия, что вполне в духе «черного» романиста в отставке. Монро вырывает Машену язык, завершая череду жес­токих убийств этим злодеянием.

«... Machin va (1ёс1атег un peu partout comme un ours dans sa cage et qui lirait Claudel.

Machin. Salut, 6 mon dernier Matin!

James. Salut, 6 mon premier Machin!

M a c h i n. Que vous etes joli... que vous me semblez beau...

Adieu parole! Adieu grands discours que j’aimais.

A mon geyser jovial on va couper les ailes...» -

...Машен декламирует, мечется как медведь в клетке, который читает Клоделя.

Машен. Приветствую тебя, мое последнее Утро.

Джеймс. Приветствую тебя, мой первый Машен.

Машен. Голубушка, как хороша!...

Прощай, речь! Прощайте длинные монологи, ко­торые я любил.

Мой жизнерадостный фонтан, тебе подрежут крылья...» (19, с. 168-169).

Цитирование из Лафонтена («Ворона и Лисица», перевод И.А. Крылова) подчеркивают основную причину злодеяния Джейм­са Монро. Он жаждет уничтожить тот язык, которым пользуется Машен, т. е. не орган речи, а саму речь. Саркастическое замеча­ние Виана о характере декламации, сделанное в ремарке, прояс­няет его позицию. Виан утверждает приоритет разговорной речи, живого современного языка и даже арго, как его непосредствен­ного проявления. Но сам Джеймс Монро наказан. Желаемое оди­ночество уже близко, но в этот момент к нему в шале поднимают­ся два солдата ООН и предупреждают его, что в доме вместе с ним разместится 42 человека, прибывших на маневры армии ООН. Этого Джеймс не может вынести, занавес падает в тот момент, ко­гда он с молотом и палашом в руках наносит вокруг себя ярост­ные удары.

Немой Машен и жестокий Джеймс Монро - его хозяин - являются сценическим воплощением, динамической театрализа­цией проблемы языка, которая разворачивается в двух аспектах. Проблема освоения театральной образности - театрального языка - и проблема слововыражения становятся для Виана важными эсте­тическими задачами. В такой трактовке предвосхищение в паре Машен-Монро персонажей «Строителей Империи» Шмюрца и Отца вырисовывается еще яснее.

Анализ влияния «Черной серии» и авторского своеобразия комических пьес Б. Виана 1951-1955 годов помогает выстроить общую картину развития драматургии Б. Виана и показать, что, несмотря на возможные влияния и возникающие аналогии, она была оригинальной.

Своеобразие комедий Виана и его талант комедиографа, мастера смешной коллизии и острого слова, также доказывает изучение этих пьес. Они, конечно, не относятся безоговорочно к высокой комедии, как пьесы Мольера, но по смеховым эффектам не уступают лучшим образцам французского комического театра. Жанровые решения пьес Бориса Виана также говорят о широком использовании средств комедийного диапазона. Водевиль с интри­гой адюльтера; история двух влюбленных, которым нужно преодо­леть множество препятствий, обыгранная в стиле мюзикла; тра­гикомедия, в которой достигается синтез трагического и комиче­ского; одноактный скетч - все это классические драматические формы. Виан вносит в них современное содержание, осмеивая то общество и того человека, которых сформировало его время. Осо­бая притягательность его комедий состоит в том, что в них отра­жается его индивидуальность, его ирония, яркий юмор. Виан ве­ликолепно выполняет задачу комедиографа - смешить публику. Мы уже рассматривали в его пьесах образцы сатиры и «юмора разрушения», трагической иронии. Но Борис Виан обладал и доб­рым юмором, способностью вызвать у публики просто веселый смех. Смешные коллизии в пьесах Б. Виана - отражение его жиз­ненного оптимизма и любви к розыгрышам, веселым мистифика­циям. По воспоминаниям Ж. Превера, Виан всегда был душой ком­пании, каким его делала способность к веселому смеху и шутке.

1. Комедийные коллизии в пьесах Б. Виана

Комические спектакли Б. Виана богаты смешными колли­зиями, в которых проступает яркий юмор драматурга. Они орга­нично вписываются в действие драмы и определяют ее комедий­ную специфику. В мизансценах комедийного характера основой является элемент бессмыслицы, абсурда, выраженный либо с по­мощью трансформации внешнего облика персонажа, либо по­средством взаимонепонимания действующих лиц. Виан умело пользуется этими приемами.

Скетч «Последняя из профессий» имеет жанровую автор­скую ремарку: скетч о патронаже (покровительстве). В зависимо­сти от покровительства находятся все действующие лица, и это их объединяет и подготавливает комичность действия. П. Клодель и отец Сорель покровительствует своей пастве: кругу деятелей те­атра и верующим в дар проповедника Сореля; под покровитель­ством и рукой Сореля - пономарь Жона, скауты Жанно, Виктор и Тотоль, Агент полиции и Репортер. В начале действия Сорель не появляется на сцене, он вне ее. Но «короля играет его окружение», в ложе преподобного отца Сореля находятся пономарь Жона и скаут Жанно. Появляется Репортер, представитель Французского радио, и обращается к Жона. Ведь их последующий диалог пре­рывается шумом аплодисментов.

«Репортер (обращаясь к Пономарю). Здравствуйте, Ма­дам... Я хочу взять интервью у преподобного отца...» (18, с. 16).

Дело в том, что Жона сидит с вязаньем в руках, он работает на благо бедных.

«Ж она ((азартно вяжет).... Разве я выгляжу как женщина?

Репортер. Да.

Жона (раздосадованно). Ну, да,... хм... не первый раз я это слышу» (18, с. 18).

Репортер принимает пономаря Жона за костюмершу, за женщину, что подчеркивает абсурдный характер ситуации. Это помогает провести параллель между амплуа актера (актрисы) и проповедника. В третьей сцене появляется сам Сорель, окрылен­ный успехом своего выступления.

«Сорель {мальчишески). ...Дайте мне отдохнуть минутку... Я разбит... Эта жизнь проповедника так волнительна, так полна!... {Он жеманится перед зеркалом, потом обращается к Жона.) Ну- ка, Жона... Возьми это... Я постарел... Я ужасен... Прошу тебя, немного пудры...» (18, с. 23).

Рассматривая визитные карточки влиятельных лиц («Ах, баронесса! Она так редко бывает, это удача!»), любуясь цветами, Сорель делается похожим не столько на тщеславного актера, сколько на актрису, отдыхающую в своей уборной после выступ­ления на сцене. Комическая путаница, бессмыслица подводит действие к финалу, в котором усиливается его абсурдность. Отец

Сорель, обязанный соблюдать тайну исповеди, публично испове­дует благоговеющего перед ним агента полиции. Мало того, «со­образительный» Репортер подключает свой микрофон и записы­вает исповедь и наставление отца Сореля для радиопередачи.

«Сорель (льстиво). О, вы записали это? Исповедь жан­дарма!.. Это так свежо, так обворожительно... Вы мне сделаете ко­пию, пожалуйста, я думаю, я был хорош!..

Репортер. Конечно. Конечно... Какой репортаж!» (18,

с. 39).

Сорель выходит на сцену под гром аплодисментов, и Жона восторженно заключает: «Вот лучшая из профессий!» (18, с. 39). Финал скетча выступает как кульминация комического действа. Подобные финалы свойственны и другим комедиям Виана: «Го­лова Медузы», «Французский охотник», - которые мы рассмот­рим ниже.

В водевиле «Голова Медузы» и музыкальной комедии «Французский охотник» автор прибегает к приему трансформа­ции персонажа путем переодевания или смены внешнего облика.

В каждой из этих двух комедий есть персонаж, имеющий несколько имен. Со сменой имени меняется и поведение, и внеш­ность персонажа, что создает комический эффект.

Первая сцена одноактного водевиля «Голова Медузы» на­чинается комической коллизией именно такого рода. Клод Вильб- рекэн один в своей квартире, и вдруг:

«Раздается ужасный оглушительный шум... дверь открывается, и появля­ется некий фантом, некто, чья голова обвязана медицинскими подвязками.

Клод. Мамочка!

Франсис. Успокойся! Это я!» (19, с. 9).

Франсис Лопес, мексиканский художник, как выяснится позже, друг юности Антуана Бонно. Настоящее имя Лопеса - Ан­дре Дюпон, и в молодости он был привлекателен и очень похож на Клода Вильбрекэна. Это с изумлением при знакомстве отметит Бонно. Дюпон меняет имена и делает 30 пластических операций, чтобы обмануть Бонно, требующего смены любовника у своей жены Люси каждые шесть месяцев. Ревность подвигает графома­на к работе, он чувствует вдохновение, которое надо подогревать раз в шесть месяцев. Дюпон и Люси становятся заложниками чу­довищного эгоизма Бонно. Бонно не знает, что роли разных лю­дей играет Дюпон. Когда Люси в ярости сообщает ему, что ее любовником все 16 лет был только Дюпон, Бонно восклицает: «Люси! Но ты мелешь вздор... наконец... (Засовывает руку в кар­ман.) Список у меня с собой даже здесь» (19, с. 65). По списку Бонно: Рауль Андрези, Барнетт, Луи Перенна, Марильяк, Франсис Лопес - это разные люди. На деле это один человек - Дюпон, ме­няющий внешность с каждым новым именем. Все имена Люси брала из книг, из «Арсены Люпен», «Острова Тридцати гробов» и других, она пользовалась даже календарем, чтобы подыскивать имена. Смена внешности и имени, полная трансформация облика у Дюпона в условиях вынужденного адюльтера создает комиче­скую коллизию, которой подводится итог в реплике Бонно: «Черт возьми! Итак, ты хочешь мне сказать, что обманывала меня 16 лет с Андре Дюпоном, прямо у меня под носом! О! Куртизанка!» (19, с. 67). Антуана возмущает вовсе не факт адюльтера, как это мож­но предположить, изъяв реплику из контекста комической ситуа­ции. Бонно возмущает обман Дюпона и Люси, разыгравших его, профанировавших ситуацию смены любовника.

Сцена, где Лопес-Дюпон пугает Клода Вильбрекэна, стано­вится объяснимой. Повязки на голове Лопеса - результат новой пластической операции. В финале Дюпон-Лопес и Бонно мирятся, поскольку после отъезда Люси и Клода ревность охватывает уже обоих. Эта гротескная парочка - рогатый (в полном смысле сло­ва) любовник и «одураченный» муж пишут эротический роман. Лопес во время последней пластической операции вместо того, чтобы изменить форму лба, отрастил себе рог. Кульминационная развязка наступает со словами автора: «Занавес с отвращением падает» (19, с. 91).

Игра со сменой имени в музыкальной комедии «Француз­ский охотник» также построена на розыгрыше, сознательной мис­тификации, на которую идут действующие лица. Главный герой этой пьесы агреже философии Жак Мартен прибегает к таким средствам, чтобы скрыть свою деятельность «черного» романи­ста. Лишенный фантазии и воображения, необходимых писателю, он иногда играет роль преступника, грабителя, чтобы набрать жизненный материал для своих романов. Мартен находит до­вольно тонкое решение проблемы угрызений совести после таких вылазок. Под именем Александра де Марильяка он дает брачное объявление в журнал «Французский охотник», назначает встречу «жертве», грабит ее, а затем, зная имя ограбленной и адрес, воз­вращает все похищенное. Марильяку-Мартену даже удается об­мануть бдительность детективов, следящих за безопасностью женщин, давших объявления. В образе Марильяка наш герой иг­рает сначала, конечно, роль благородного аристократа, ищущего подругу жизни. Реплики его написаны возвышенным стилем. На­вязывающая себя при первом же свидании маркиза Анжелина легко принимает его облик за настоящее лицо:

«Жак (на коленях). Анжелина, я вас умоляю, не дайте по­тускнеть в этот момент тому милому образу, который я создал, читая ваши письма, такие волнующие и целомудренные...» (19, с. 194).

Лицемерие Марильяка-Мартена становится очевидным, ко­гда он грабит Анжелину, как только удалился поверивший ему детектив Нерон. На следующий день Мартен отправляется в дом маркизы, чтобы отдать награбленное, и отец Брик, брат Анжели­ны и дядюшка Клементины, в которую влюблен Мартен, выводит его на чистую воду. Имя Александр де Марильяк оказалось не последним в ряду мистификаций Мартена. Оно было придумано, чтобы скрыть американский псевдоним Том Коллинз, под кото­рым Жак написал «черный» роман «Шлюхой меньше», чего очень стыдится. Том Коллинз - полная противоположность Александру де Марильяку, его языковой стиль - арго, его сфера - преступный мир. Как Том Коллинз, Мартен представлен в сцене грабежа. Но Коллинз является очередным розыгрышем Мартена и отвратите­лен ему. Мартен может вести обманную игру с детективом Неро­ном и маркизой Анжелиной, но отец Брик сразу отличает актер­скую позу от действительности. Благодаря ему, на сцену выходит сам агреже философии Жак Мартен. Он любит и любим, он устал от бесконечных, рискованных игр и хочет женится на Клементи­не. Но ситуация, в которую он попал, оказывается весьма обычной для философа, которому никак не удается заработать на жизнь. Все кругом оказываются бывшими агреже философии, ради зара­ботка сменившими свою профессию. Первый - это отец Брик, ставший священником; второй - Андре, шофер маркизы Анжели­ны и бывший друг Мартена, третий - это Жозеф, говорящая ло­шадь из киностудии «Теле-Пари». В третьем акте Жак Мартен, наконец-то соединяется с Клементиной, все улажено, влюблен­ные целуются, но «экстраординарный голос заставляет Жака и Клементину отскочить в разные стороны» (19, с. 293). Это Жо- зеф-Мари, говорящая лошадь, который тут же объясняет им, по­чему его не надо бояться.

«Ж о з е ф. Я не опасен. Я агреже философии... Я ищу место для репетиции...» (19, с. 294).

Действие разворачивается в зале для гостей «Теле-Пари», где собираются почти все действующие лица, а Жак Мартен, он же Александр де Марильяк и Том Коллинз, наконец получает возможность жить только под своим именем и быть самим собой.

Это музыкальная комедия, поэтому Виан написал для нее куплеты Марильяка, Нерона и Анжелины; песенки для Жака, огорченного своим первым разоблачением, для Клементины, про­бующей себя в качестве певицы и танцовщицы. В финале также звучит общая заключительная песня:

«Tout est arrange Tout est arrange

Comme dans tous les livres d’images Tous les cont’de fees Tous les cont’de fees 9a finit par un mariage» -

«Все улажено,

Все улажено,

Как в книжных выдумках,

Как в волшебных сказках,

Как в волшебных сказках,

Все кончается свадьбой»[[4]](#footnote-5) (19, с. 306).

Финальная абсурдная коллизия с говорящей лошадью стано­вится последним розыгрышем, заключающим комедийное действо.

Литературные мистификации, склонность к выбору много­численных псевдонимов и переделки собственного имени с помо­щью анаграмм, как и игра с собственным имиджем, были присущи

самому автору этих комедий в жизни. В пьесах он наделяет неко­торых своих героев такими качествами и сам с удивлением играет приемами подмены имени и трансформации героя, оказываясь близким к идее «театра в театре», которую осуществлял А. Жарри. Герой Виана, такой как Мартен, на сцене должен менять амплуа трижды: благородный, тонкий аристократ де Марильяк; грабитель и преступник в духе Тома Коллинза; счастливый и остроумный влюбленный Жак Мартен. Эта игра с именем и имиджем делает Виана прототипом Ж. Мартена, заимствовавшим некоторые авто­биографические черты. Псевдонимы Виана - Вернон Салливан и Адольф Шмюрц - тоже заставляли его играть роль эпатажного писателя или же появились потому, что Виан им был. Анаграммы фамилии Виан-Иван и полного имени Борис Виан (Boris Vian) - Bison Ravi (Очарованный Бизон) создают совсем иной образ. Иван, как следует из его стихотворения «У меня вид славянина», озна­чает скрытые возможности души, отгородившейся от мира «же­лезным занавесом». Очарованный Бизон - знак романтического мировосприятия, силы и восхищения живой природой. Цинизм и эпатаж - яркие, но все же внешние проявления духовного потен­циала писателя; его иронию, юмор и отсутствие намека на ханже­ство не следует отождествлять с вышеназванными качествами.

Пожалуй, из ряда классических спектаклей только «Бледная серия» не имеет большого количества комических коллизий. Это­му препятствует жанровая природа спектакля. Автор определяет ее как трагедию на арго и в александрийском стихе, придавая дейст­вию трагикомическое содержание. Единственный персонаж, ко­торый профанирует трагическую направленность спектакля, может быть воспринят как комический. Немой слуга Джеймса Монро по имени Машен, что означает в переводе с французского ‘как бишь его там’ или ‘эта штука’, обладает качеством, позволяющим от­вести ему роль своеобразного клоуна, пересмешника. Когда Ма­шен теряет немоту на короткое время, речь льется у него пото­ком. Речь Машена правильна, грамматически выстроена, но в ней смешиваются, накладываются друг на друга логически несводи­мые темы: животный мир, литература, герои кино, места ночных развлечений, театр. Заговоривший немой пытается высказать все, что он помнит и знает, что находилось подспудно в его сознании, пока способность говорить не исчезла снова. Машен не участвует в сценах убийства и вообще появляется только тогда, когда его зовет Джеймс. Комично его расставание с речью и возвышенный слог, оттененный александрийским стихом. Комизм этого персо­нажа даже в сцене лишения языка несколько снижает трагедий­ный, мрачный колорит спектакля. В этой сцене комическое погло­щается трагическим, но следующая, заключительная сцена третье­го акта является комическим финалом трагедии и превращает ее в трагикомедию. Джеймс, узнав, что у него разместится подразде­ление солдат ООН численностью 42 человека, прибывшее на зим­ние маневры, хватает свой палаш и молот, готовый сражаться за свое одиночество даже с целой армией ООН.

Комические спектакли 1951-1955 годов подготавливают почву для возвращения к «метафизическому» театру и авангард­ной драме в 1959 году, когда увидела свет пьеса «Строители Им­перии», написанная в 1957 году.

Объясняя появление в ней фантомных образов Шума и Шмюрца, мы прибегали к различным параллелям и аналогиям. Рассмотрев комедии Виана, можно утверждать, что еще в этих пьесах были подходы к созданию подобных образов. Франсис Лопес, голова которого закрыта повязками, и немой Машен, имя которого обозначает ‘какая-то штука’, предшествуют Шмюрцу, который весь обмотан лентами и лишен речи. Шум в прихожей, пугающий и непонятный, предваряет появление Лопеса на сцене. Череда убийств в «Бледной серии» связана с появлением в шале потерпевших авиакатастрофу. Сама катастрофа заменена шумом падающего самолета, который раздается за сценой. Шумовые эф­фекты встречаются почти во всех пьесах Виана как авангардных, так и традиционных. Шум аплодисментов отцу Сорелю, шум взры­вов и выстрелов в «Живодерне» дополняют эту картину. Шум и Шмюрц, в контексте драматургического развития в творчестве Виана, имеют прямые истоки в его драматургии и являются ори­гинальными образами. Палка, которую держит в руках Шмюрц, и палка Алисы («Картина» Э. Ионеско) в свете тесной связи с образ­ностью А. Жарри товарищей по Коллегии Патафизики - Б. Виана и Э. Ионеско - выглядит как своеобразная дань почитаемому мэт­ру, придумавшему baton-a-physique (физическую палку). Палка- дубинка в руках полицейского, исповедуемого Сорелем, превра­щается в наставлении преподобного отца в «римскую свечу», что вновь ведет к соотнесению текстов Виана и Жарри.

Исследование основных драматических произведений Бо­риса Виана позволяет сделать следующие выводы:

1. Представляется возможным выделить три этапа развития драматургии Б. Виана. С 1947 по 1951 год - время вступления в новую писательскую специальность. Виан пробует себя в аван­гардном театре, создавая пьесы в стиле авангардной драмы. Тра­диционная форма здесь - «Последняя из профессий». С 1951 — 1955 год - период обращения к комическим спектаклям, который не стал отказом от авангарда и был подготовлен многочисленны­ми обращениями к жанру скетча, малой комической формы. С 1957-1959 год - возврат к театру авангарда, но уже в новом каче­стве. Виан создает «Строителей Империи», спектакль неодно­значный и по силе равный лучшим образцам его прозы - «Выры- вателю сердец» и «Красной траве».
2. В связи с вышеизложенным выделяется два типа драма­тических спектаклей у Б. Виана: авангардная драма и традицион­ная, классическая комедия в различных жанровых формах (воде­виль, музыкальная комедия, скетч). Необходимо отметить, что среди традиционных жанровых форм есть образец трагикомедии.
3. В драматургии Б. Виана превалируют малые драматичес­кие формы - одноактные спектакли, что объясняется его тяготени­ем к театральной импровизации и одновременно лаконичностью, аналитизмом и быстротой в развитии основной интриги. Возни­кает необходимость исследовать истоки этих особенностей дра­матургии Бориса Виана, что позволяет сделать изучение его «ма­леньких спектаклей», или скетчей, отобранных и опубликованных Н. Арно и У. Кублер. Часть этих коротких пьес предваряют по те­матике основные драматические произведения Б. Виана. Знаком­ство с «маленькими спектаклями» дополняет общую картину раз­вития драматургии Б. Виана.
4. «Маленькие спектакли» Б. Виаиа

Представленная в театре, на сцене и в литературных публи­кациях драматургия Б. Виана опиралась на почти неизученный пласт многочисленных скетчей, спектаклей для кабаре и драма­тических замыслов, не получивших завершения. Они представ­ляют собой значимый фон основной виановской драматургии. Эти «маленькие пьесы» характеризует широта тематики, заявлен­ной в них автором. По мнению Н. Арно, они представляют буду­щего Б. Виана, такого, каким он мог бы стать. Разнообразная те­матика скетчей, рассмотренных в целом, создает общую картину ярких фрагментов действительности в преломлении воображения Б. Виана. «...Борис Виан, кипя в котле собственного воображения, не отделяя пену «правды», гибельную для воображения, подарил своим персонажам замечательную возможность долговечности, выявляя их природу и возвышенное предназначение «маски» (15, с. 9). Пестрая, фрагментарная картина культурной жизни Фран­ции 40-50-х годов предстает при обобщении содержательного плана скетчей Б. Виана. Драматург, обладающий даром иронии, пародии и дружеского юмора, склонный к выбору оригинальной, новой тематики, умеет при всем этом внешнем блеске создать не пьесы-однодневки, а вещи значительные. Это происходит благо­даря тому, что Виан сумел стать свидетелем своего времени и пе­редал его неповторимый колорит в своих драматических зарисов­ках. По выражению Арно, он представил «весь кукольный набор факторов Земного Рая» (15, с. 9). Театр «маленьких спектаклей» Б. Виана, предназначенных для кабаре или небольшой сцены, действительно очень близок идее кукольного театра, театра ма­рионеток. Такой театр В.Э. Мейерхольд считал формой искусства Балагана, где слова «лишь узоры на канве движения» (48, с. 212), а маски, жест, движение, интрига, свойственные гротескно-сим­волическому типу театра дель арте, составляют основу драмати­ческого действия. «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму» (48, 222). В на­чале XX века этой простой формой стали развлекательные виды театра, как считает Мейерхольд: «Изгнанные из современного театра, принципы Балагана нашли себе приют во французских Cabarets, в немецких Uberbrettl’flx, в английских Music-hall'ax и во всемирных Varietes» (48, с. 223). Пьесы Виана для кабаре и ноч­ных клубов - пример обращения к форме театра, использующего пластику, рисунок движений в рамках стремительной интриги. Но не обязательно только пластика помогает достичь эффектов бала­гана. Краткость действия и яркость сценической зарисовки по­зволяют ее сравнить, идя по пути Мейерхольда, рассматривающе­го в рамках общей идеи своего театра сопутствующие формы, с новыми видами художественной и киноживописи. Для нее подо­шли бы такие формы современного искусства, как мультиплика­ция или комиксы. Знаменитая иконография Жана Эффеля в ко­миксах о сотворении мира и человека, где очевидна ирония авто­ра не столько по отношению к библейским сюжетам, сколько к их примитивному пониманию людьми, могла бы отразить умона­строение Б. Виана как автора скетча «Каждому своя змея» (1948) - в первом варианте «Адам, Ева и третий секс» (1947; 1951). Па­раллель с Эффелем проводит сам автор в ремарке Пролога: «Пе­ред занавесом. Бог выходит на сцену, сопровождаемый ангелами, пробующими голос (они поют: а, а, а, ми, ми, ми, гр, гр, гр...). У Бога огромная сумка через плечо, и он походит на рисунок Жана Эффеля» (15, с. 41). В прологе и финале ангелы поют хором о прелестях Рая, но Бог предупреждает их, что грядут некие собы­тия, связанные с нарушением запрета:

«Бог. ...Вы забыли о змее И еще {тревожный звук барабана)... о запрете {мертвое молчание)» (15, с. 42).

Музыкальное вступление и завершение спектакля несколь­ко меняет представление о жанре скетча. В первоначальном вари­анте 1947 года хора ангелов не было. Виан ввел его в 1948 году, сохранив внутри музыкальной рамки, скетч «Адам, Ева и третий секс» в почти не тронутом виде. Датировка этой пьесы (1947; 1951) дается таким образом вследствие того, что существует два источника, по которым был опубликован скетч. Музыка позволи­ла Виану актуализировать происходящее, наделить библейский миф о грехопадении современным содержанием, прочитать его с иронией, направленной на «факторы» нашего времени.

«Ье с hoe иг {ravi)

...On va etre heureux toute la vie ...On n'en a vraiment plus envie,

* a jamais d'pluie, у a jamais d'vent L'soleil est la toute la jounce
* a pas un seul emmerdement

Pas d'impots, pas d'greve, pas d'arn^e

* a pas d'moustiques, у a pas d'enfants

Pas d'misere et pas d'argent

* a pas d'cure, у a pas d'printemps (sur Uair de Piaf)
* a qu'un ete qui dure tout le temps» -

«Хор {волшебно)

...Мы будем счастливы всегда,

... Нам нечего пожелать.

Здесь нет дождя, нет ветра,

Солнце весь день,

Нет никаких неприятностей,

Нет налогов, забастовок, армий,

Нет комаров, нет и детей,

Нет нищеты и нет денег,

Нет кюре, нет весны {в манере Пиаф) - Только вечное лето» (15, с. 42).

Адам, скучающий в Раю вместе с Евой, тоже хочет «разно­образия факторов», проще - событий, ощущения движения жизни. Бог, исполняющий каждое его желание, передает ему желаемое в виде коробки, полной бумаги, каких-то документов. Сцена иску­шения Адама и Евы дает понять, кто и как решил проблему «игры в разнообразие». Змея, которая появляется в этой сцене, пред­ставляет собой существо «третьего секса». Это существо предла­гает им яблоко от древа познания. Но Адам выбрасывает плод и выгоняет капризную и непонятную Змею. Ева соблазняет Адама, не вкусив от плода познания. Божьи дети ищут игры, новых раз­влечений. Но «игрушечный», «кукольный» мир не запрещен, Бог всемогущ и исполняет любой каприз. Змея хочет иметь игрушку - пожарную помпу и получает ее. (В этой реплике Змеи - игра слов. Французское pommier (‘яблоня’) и pompier (‘пожарный насос’) - паронимы.) Но игрушка не может заменить настоящую машину, и несчастное существо не знает, что с ней делать.

Игра, которая перестала быть игрой и становится жизнью, находится под запретом. Не сам факт грехопадения беспокоит Гав- риила, а странные желания Евы.

«Ева. А если я хочу иметь детей... адюльтеры... 5 или 7... самовары... стенные часы... жить на первом этаже... порто- флип...» (15, с. 66).

Гавриил выгоняет согрешивших против Бога, что нисколь­ко не смущает Адама и Еву, которые бегут из Рая, как из тюрьмы.

«Адам. Отлично, уйдем отсюда... Труд, семья, родина, хлеб, мир, свобода, да здравствует Красная армия, да здравствует генерал де Голль, да здравствует Французская революция... Впе­ред, вперед сыны Отчизны, мал золотник да дорог!» (15, с. 66).

Опять прибегая к приему цитирования и контаминации, Виан уравнивает противоположные социальные явления и осмеи­вает их. «Труд, семья, родина!» - лозунг коллаборационистского правительства Петэна, который оказывается в одном ряду с де Голлем, Красной армией и Марсельезой. Национальный француз­ский гимн опять перефразирован Вианом, как в финале «Полдни­ка генералов», где Дюпон поет на мотив Марсельезы: «Идем по дороге сумасшедших» (18, с. 361). В скетче «Каждому своя змея» фраза «Вперед, вперед, сыны Отчизны, вперед, день славы наста­ет!» сливается с пословицей, снижающей пафосный патриотиче­ский порыв. Смещение в цитате из Марсельезы высокого смысла придает ей ироническую интонацию. Ирония Виана выявляет его отношение к желанию Адама «играть в разнообразие факторов». Перечисляя ряд лозунгов, он воспроизводит различные аспекты социальной игры. Авторская ирония оттеняет фальшивый харак­тер прокламируемых ценностей. Эпатажный стиль этого скетча с музыкальными вставками не устраняет бунтарской, антисоциаль­ной направленности, свойственной Виану в целом.

В период с 1951 по 1955 год появляется множество малень­ких спектаклей-скетчей, которые демонстрируют неугасающий интерес Виана к лаконичной и стремительной малой форме. «Так будет» (1951) - серия скетчей в стиле научной фантастики, дейст­вие одного из них происходит в редакции газеты «Свободный Са- турнианец», второго - на космодроме, где завербованные в Мар­сианский легион добровольцы отправляются в полет. Эти сюжеты отражают увлечение Виана современной фантастикой и перекли­каются с тематикой романов К. Воннегута и Р. Бредбери.

«Пари вари» («Париж меняется») или «Fluctuait пес megriture» (непереводимая игра слов) 1952 года представлял собой череду драматических сюжетов, которые вводил и заключал отдельный скетч. Каждая картина являла новый образ Парижа - столицы ми­ра: Париж по-русски, Париж по-английски, Париж по-мексиканс­ки, Париж по-швейцарски и даже Париж по-корсикански. Спек­такль по этой серии сценок-скетчей был сыгран в октябре 1952 го­да в Ночном клубе на Елисейских полях труппой Жоржа Витали. «В 1952-м Париж решил жить, и жить весело. В этом году, скорее в эти годы: 1951-1955 годы блеска театров-кабаре, и неслучайно «маленькие спектакли» Б. Виана концентрируются, за исключе­нием некоторых вещей, в этом периоде» (15, с. 111). Скетчи серии «Париж меняется» были написаны в разговорном стиле и досто­верно описывали, несмотря на интернационализм сюжетов, Па­риж 1952 года. Эти чисто развлекательные, смешные, пародийные театральные зарисовки напоминают о многих реалиях жизни на­чала 50-х.

В первом скетче из диалога Женщины и Дворника зритель узнавал, что «Международный конгресс по Реконструкции» поста­новил выяснить, как был создан город Париж. Делегаты из мно­гих стран спросят о том, кто же построил столицу Франции? Ради доказательства своей правоты представители России, Германии, Англии, Мексики и других государств разыгрывают каждый свой короткий скетч об истории возникновения Парижа. Остроумная интрига превращает несколько затянутое действие чередующихся национальных версий в единый спектакль. Виан пользуется прие­мом «театра в театре». Зрелищем различных версий возникнове­ния Парижа привлечены немногочисленные уличные прохожие, Дворник, Продавщица и Галл, ее дружок. Последний скетч, финал спектакля переносит действие на мост Мирабо, где нищий и ни­щенка слушают песню о Париже, Сене и о том, что на ее берегу Париж возник сам по себе, независимо ни от чьей воли.

Диалоги Продавщицы и ее приятеля написаны на арго, уличном жаргоне Парижа, они «предваряют трагедию на арго и в александрийском стихе «Бледная серия», которую Виан напишет двумя годами позже, в 1954 году и которую Жорж Витали, поста­вивший спектакль «Париж меняется», представит с успехом в Нанте в октябре 1974 года» (15, с. 115).

Скетчи 1954 и 1955 годов «Кино-бойня» и «Последний час» снова иллюстрируют круг известных виановских тем: пародия на криминальную кинопродукцию, воспроизводящую череду беско­нечных убийств, и тема будущего, в которое переносится дейст­вие в «Последнем часе» - 2024 год. Виан назвал свой скетч «По­следний час» «ретроспективным опережением» (15, с. 264). В 2024 году человечество переживает кризис перенаселения, по этой причине спелеологи ведут поиск подземных пещер, пригодных для жизни. Они находят глубоко под землей кипы старых газет за 1960, 1972, 1973, 1999 годы и начинают их читать. По отношению к 1955 году эти даты являются будущим. Динамичная смена со­бытий разных лет XX века подана в скетчах как монтаж газетных и журнальных статей. Названия газет и журналов переделаны Вианом в пародийном стиле. Спелеологи читают «Перевернутый мир» («Monde renvers6») за 3 ноября 1992 года, газету «Иси Па­ри» («II scie Paris» - «Он пилит Париж») за 1980 год, «Сомни­тельная борьба» («Combat douteux») за 1965 год. Это современ­ные Виану издания, в некоторых он работал: «Монд» («Мир»), «Иси Пари» («Говорит Париж»), «Комба» («Борьба»). В скетче «Так будет» Виан также прибегал к средству газетного монтажа. В текст пьесы вставлены фрагменты, оформленные как газетный лист. Издания назывались «Освобожденный Сатурнианец» и «Ве­черний Марс» - эквиваленты современных Виану «Паризьен ли- бере» и «Парисуар». Принцип соединения разных по тематике скетчей, представляющих войну 1965 года, робота-убийцу, тайну профессора, придумавшего машину времени, репортаж о восхож­дении на Эверест, - монтаж рубрик газетной полосы. Журналист­ская деятельность Б. Виана дала ему опыт, позволяющий соеди­нить яркую фантазию, калейдоскоп сюжетов с формой достовер­ной фактографии. Различные сюжеты скетчей Виана не мешают проследить основную мысль автора: с помощью переноса време­ни действия в будущее (2024, 1960-1992) гиперболически под­черкнуть социальные и нравственные проблемы настоящего вре­мени (1955).

К небольшим пьесам 1951-1955 годов добавляется две за­рисовки 1959 года. Это скетчи «Машины» и «Сальвадор продает диски», которые также говорят о различных сторонах творческой деятельности Б. Виана. «Машины» - сценка о встрече двух водите­лей, обсуждающих свои проблемы: их машины ездят с черепашь­ей скоростью, и самое короткое расстояние в Париже, от площади

Звезды до вокзала Сен-Лазар, для них - длинный и долгий путь. Но в 1959 году, как вспоминает Мартен, шофер 55 лет, ездили за 72 часа от площади Звезды до Орлеанского порта. Эта шутка пи­сателя, который любил скорость и рискованную езду: «Он удив­лял людей скоростью своей работы и скоростью и ловкостью, с которой он водил машину. Или машина одержит верх, или она струсит: если она струсит, она ничего не стоит» (63, с. 366). Па- тафизический силлогизм о качествах машины, заканчивающийся парадоксальным, опрокидывающим логику выводом, является для Виана основой построения стремительной интриги скетча. «Сальвадор продает диски» - дружеский шарж на Анри Сальва­дора, с которым Виан сотрудничал в 1955-1956 годах. Они вместе писали песни в стиле рок-н-ролла: Виан - как автор слов, Сальва­дор - как композитор и исполнитель. Этот скетч они также при­думывали вместе. В нем Сальвадор пытается получить должность продавца в музыкальном отделе, но он крайне неловок, и дирек­тор требует подписать контракт с возмещением ущерба за поло­манные аппараты. Сальвадор включает телевизор, где на экране возникает он сам. Телепередача началась без Сальвадора, пора появиться в телестудии. «(Он уходит на телевидение, на экране Сальвадор показывает язык директору, аппарат взрывается; Саль­вадор вернулся). Я вам говорил, что они не работают, ваши прибо­ры!» (15, с. 344). Интрига построена так, как и требует того жанр скетча. Краткое действие, неожиданная развязка, небольшое ко­личество действующих лиц, эстрадно-развлекательный характер содержания - такими чертами должен обладать небольшой спек­такль этого жанра. Но Борис Виан использует скетч в своем теат­ре как импровизационную форму. Сам скетч возникает как часть спектакля, внутри смонтированной серии сценических картин и выглядит как спонтанная сценическая деятельность действующих лиц («Париж меняется», «Так будет», «Последний час»). Сам спек­такль-зрелище представлен в таких вариантах как серия взаимосвя­занных скетчей. Они не всегда связаны общей темой, мы убеди­лись, что Виан намеренно монтирует в пьесе разные по содержа­нию и тематике сюжеты. Они связаны дублированием игрового пространства сцены и групп персонажей. Одна группа персона­жей играет рамку действия - пролог и финал («Последний час») или пролог, финал и связующие сцены («Париж меняется»). Та­кие персонажи, как Продавщица и ее дружок Галл, спелеологи, - это зрители, перед которыми играются собственно скетчи в виде импровизации, фантазии («Последний час») или как назначенное заранее действо («Париж меняется»). Такие серии скетчей построе­ны по принципу «театра в театре», где условное, продублирован­ное сценическое пространство может возникать посреди париж­ской улицы, на экране телевизора или в пространстве газетного текста. Во всяком случае, прием «театра в театре» связывает ма­лую драматическую форму в творчестве Б. Виана с основными произведениями. Виан всегда отстаивал свободу художниками в скетчах он вольно обращается с этим сценическим жанром. Виан вносит в эстрадные зарисовки и пьесы для кабаре и ночных клу­бов острое актуальное содержание, не лишая их развлекательно­сти. Короткий спектакль с двумя и четырьмя действующими ли­цами он превращает в многофигурные композиции, сохраняя при этом лаконизм и динамику действия, что достигается с помощью приема монтажа, «верстки» различных по содержанию сюжетов.

Отдельные скетчи Виана, в которых он придерживается од­ной сюжетной линии («Каждому своя змея», «Машины», «Саль­вадор продает диски»), как нельзя лучше отвечают классицисти­ческим принципам единства места и действия, только время стре­мительно и составляет от нескольких часов до нескольких минут («Машины»). Время в скетче лишено условного значения, оно от­ражает достоверность происходящего. Скетч длится ровно столь­ко, сколько необходимо для совершения действия в реальной дей­ствительности, поэтому он и близок к импровизации. Виан варьи­рует категорию времени в своих скетчах: здесь представлены прошлое, настоящее и будущее в отношениях «ретроспективного опережения» и как перспектива. Иллюзия импровизационности при этом сохраняется благодаря приему «театра в театре». Имен­но этот прием наряду с близостью к театру марионеток (в некото­рых случаях) помогает достичь уровня театрализации, яркости сценической постановки. «Маленькие спектакли» Б. Виана по за­мыслу своему могли бы обрести органичную эпическую форму, о чем говорит прием эллиптического построения сюжета в драма­тическом произведении. Так, в серии скетчей «Париж меняется» действие начинается в Париже 1952 года, в основных скетчах пе­реносится в прошлое, и затем в финале мы вновь возвращаемся на улицы столицы Франции 1952 года.

Мозаичная картина современной Виану французской дей­ствительности, продолжение и предвосхищение в «маленьких спектаклях» основных тем его творчества делают их неотъемле­мой частью виановской драматургии. «...Патафизик остается не­подвижным в беге Времени, он движется в противоположном на­правлении, но с той же скоростью, и все факты вчерашнего и се­годняшнего дня разворачиваются перед его глазами как диора­ма... прошлое появляется в будущем и в мертвой точке между бу­дущим и прошлым - иллюзорное настоящее, где мы пребываем. В этом иллюзорном настоящем Борис Виан - патафизик не движет­ся, он остается... (Кено это уже сказал) всегда будущим» (15, с. 8). Даже в скетчах, где превалирует развлекательность, Борис Виан делает попытку создать более глубокое содержание, чем диктует предназначение пьес для кабаре. Его спектакли могут быть дерз­кими и лиричными, философскими и бунтарскими, вплоть до со­циального протеста. При всей эпатажности и новаторстве в об­ласти формы, Виан сохраняет основные черты скетча: динамич­ность и эффектную развязку, поэтому его «маленькие спектакли» можно отнести к классическим драматическим формам.

Скетчи 1951-1955 годов имеют немалую ценность для ис­следователя. Они показывают одну из еще не рассматривавшихся подробно в этой работе тенденций - музыкальную творческую деятельность Виана. Музыкальные спектакли были продолжени­ем его почти профессиональной джазовой карьеры. В юности он играл на трубе в джазе Клода Абади, позже не оставлял этого ув­лечения, и только обострившаяся болезнь сердца в 1959 году за­ставила его отказаться от игры. Надо сказать, что Борис Виан вы­рос в музыкальной семье. Его мать обожала оперу и давала детям имена в честь оперных героев. Борис получил свое имя в честь «Бориса Годунова». Отсюда берет начало легенда о славянском происхождении Виана.

Скетч «Сальвадор продает диски» напоминает о Виане как об авторе многочисленных песен, текстов для песен. Музыка за­нимала огромное место в творчестве Виана и оказала влияние на его драматургию в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Драматургия Бориса Виана является одной из ярких стра­ниц современного мирового театра. Пьесы этого автора стали не только частью молодежной культуры, но и вошли в фонд лучших образцов комедиографии XX столетия.

Комическое в драмах Б. Виана определяется в рамках поэти­ки как традиции, так и авангарда. Виан обращается к таким образ­цам французского драматического наследия, как пьесы А. Жарри, А. Арто, П.О.К. де Бомарше и Ж.-Б. Мольера.

Драматург испытывает определенное влияние со стороны представителей театра абсурда: Э. Ионеско, Ж. Одиберти, М. Г ель- дерода, А. Адамова и др. Влияние А. Жарри и Э. Ионеско скорее можно рассматривать как плодотворное сотрудничество в сфере литературного общества единомышленников, получившее в па­мять о А. Жарри название Коллегия Патафизики. Виан также обя­зан А. Жарри предпочитаемым обоими драматургами приемом «театра в театре». В пьесах Б. Виана («Париж меняется», первый вариант «Полдника генералов») этот прием применен для компо­зиционного построения драмы.

Основная жанровая характеристика драм Б. Виана - коме­дия. Комическое начало объединяет два типа виановских драм: авангардные и традиционные.

Авангардная драма, как особый тип театрального произве­дения, в отличие от традиционной формы, имеет свою жанровую систему. Сложность ее исследования состояла в том, что в аван­гардной драматургии не существует комедии и трагедии в чистом виде. Авангардная драма, строящаяся на метафизической миро­воззренческой основе, сочетает в любом конкретном случае два элемента драматического действа - трагическое и комическое на­чало. Компоновка, а не синтез этих двух элементов и отличает авангардную драму. Эта же жанровая характеристика отличает драмы Б. Виана «Живодерня для всех», «Полдник генералов», «Строители Империи». В этих драмах трагические эпизоды, свя­занные с гибелью персонажей (Японца, Жака, Катрины, генера­лов, Отца, Зеноби, Матери и др.), заменяются комическими: пыт­ка с помощью щекотки («Живодерня для всех»), финальный ка­рикатурный марш Дюпона под Марсельезу («Полдник генера­лов») и др.

Система персонажей в авангардной драме Б. Виана также новаторски дополняется фантомными образами и персонажами- двойниками. Фантомы создаются двумя способами: звукоподра­жание (шум) и введением фонового немого персонажа (Шмюрц). В авангардных драмах Б. Виана двойник появляется только в «Строителях Империи»: Отец-Шмюрц. Шмюрц как двойник Отца подготовлен опытом драматургии 1951-1955 годов, которую мы определили как традиционную. Гротескные пары Бонно - Лопес (Дюпон) «Голова Медузы», Сорель - Клодель «Последняя из про­фессий», Монро - Машен «Бледная серия» определили взаимо­связь персонажей «Строителей» со Шмюрцем, и особенно в паре Отец - Шмюрц, что подчеркнуто в третьем, заключительном акте драмы.

Различные формы звукового и сценического оформления драматического действа и необычный, «фантомный» характер персонажа или сценического эффекта переводят спектакль из раз­ряда интеллектуального зрелища в сферу эмпатического воздей­ствия. Яма как элемент декора и шум выстрелов, взрывов и бега в «Живодерне», сцена игры в рулетку в «Полднике генералов», шум и Шмюрц в «Строителях» создают эффект эмоционального воздействия и одновременно являются символами смерти или бы­тия, несущего смерть. Таким образом, театральное действо полу­чает метафизический аспект и выявляет едва ли не самую глав­ную особенность авангардной драмы.

Своеобразие виановской авангардной драматургии состоит в том, что автор прибегает к аллюзийному введению собственно­го «я» в текст драмы. Среди фантомных, призрачных персонажей оказывается и сам Б. Виан.

Три драмы «Живодерня для всех», «Полдник генералов» и «Строители Империи» связывает преемственность основного пер­сонажа. Живодер-Отец, Дюпон д’Изиньи и Отец-Дюпон, бывший

Живодер связаны мотивом побережья (Нормандия, Арроманш, Ла Манш), с которыми связаны детские воспоминания автора.

Содержательный аспект драмы имеет в таком случае сим­волический подтекст, который позволяет выделить внутреннее и внешнее действие в драме.

Три вышеназванных спектакля объединяются в цикл, где внешнее действие разворачивает в динамике спектакля тему вой­ны, а внутреннее - автобиографический мотив морского побере­жья Нормандии, родины Б. Виана. Цикл может иметь два назва­ния, соответственно тому, какому аспекту отдать приоритет: са­тире на войну или теме Нормандии (побережья). Мы назвали бы эти три пьесы циклом об Арроманше, поскольку этот край упо­минается в двух пьесах и является частью Нормандии.

Сценическое действие авангардных драм Б. Виана также неоднозначно. Возможно разделение его также на два аспекта: внешний (игровое пространство сцены) и внутренний (виртуаль­ный фон драмы или эмоциональная сфера зрительского воспри­ятия). Игровое и виртуальное пространство действия определяют другое важное отличие авангардной драмы Б. Виана от традици­онной. Появление в тексте драмы и в спектакле факторов, подго­тавливающих эмоциональный эффект (звукоподражание, фантом­ный образ, двойник), является теоретической особенностью аван­гардной драмы вообще и виановской в частности.

Комическое начало в авангардной драматургии не затеняет­ся темой войны как трагедии современного мира и человека, по­скольку раскрывается она средствами пародии, гротеска, пара­докса в мировоззренческом понимании проблемы, а также иронии и юмора.

Комедия в различных жанровых формах (водевиль, музы­кальная комедия, трагикомедия, скетч) преобладает в традицион­ных драмах Б. Виана, которые концентрируются в период с 1951 по 1955 год. Сатирическому осмеянию в драмах «Последняя из профессий», «Голова Медузы», «Бледная серия», «Французский охотник» подвергаются как культурно-историческая среда 40-х, 50-х годов во Франции, так и ряд различных деятелей француз­ского театра и литературы. Среди них - П. Клодель, М. Дюамель, Э. Ионеско и сам автор. Степень сатирического подхода к литера­турному портрету может быть разной. Упомянутый во всех пьесах П. Клодель стал объектом яркой литературной сатиры, а М. Дюа- мель и Э. Ионеско - дружеского шаржа.

Авторское «я» Б. Виана уже не прячется в символических фигурах подтекста или в фантомном введении. Виан создает об- раз-самопародию - (Жак Мартен) во «Французском охотнике». Полного отождествления с героем, конечно, быть не может, но параллели в судьбе автора и персонажа говорят о возможной их аналогии.

Традиционная игровая комическая коллизия, вызывающая смех у зрителя, - отличительная особенность его драм и скетчей 1951-1955 годов. Пародия, гротеск и яркий юмор становятся ху­дожественными приемами в «Голове Медузы», «Последней из профессий», скетча «Каждому своя змея» и др.

Влияние театра А. Жарри в области формы обогащается стремлением автора высказать в подтексте, через намеки в репли­ках персонажей и их именах, наболевшие для него вопросы о смысле и способах писательского творчества. Критикуя А. Бонно («Голова Медузы»), писателя-графомана, осмеивая напыщенный язык П. Клоделя («Последняя из профессий»), иронизируя над неспособностью к фантазии и воображению у Ж. Мартена («Фран­цузский охотник»), Виан создает путем опровержения свой идеал писателя. Художник-импровизатор, ищущий новые пути в лите­ратуре, использующий современный читателю язык и описываю­щий свое время и свою среду, должен одержать победу над обще­признанным авторитетом, утверждать свободу творчества. На этом пути Виан приближается к своему знаменитому соотечественнику - П.О.К. де Бомарше, осмеливавшемуся вложить автобиографи­ческие черты в своего главного героя и сатирическую критику общества в его реплики и монологи. Так и в традиционных дра­мах Б. Виана литературная пародия-портрет является продолже­нием окололитературной полемики, которую автор вел в прессе как журналист. Особого внимания заслуживают также поднимае­мые в драмах 1951-1955 годов темы критики технократического прогресса (скетчи «Так будет», «Последний час»), патафизики как проявления мировоззренческой позиции Б. Виана. Выдуманная А. Жарри псевдонаука патафизика оказывается своеобразной фи­лософией, определяющей мировидение целой плеяды современ­ных писателей, объединившихся в Коллегию Патафизики, среди которых Э. Ионеско, Ж. Превер и Б. Виан. Основа этого фило­софского миропонимания и эстетики - парадокс, утверждающий равенство противоположностей; исключение, абсурд как правило; приоритет скрытого, виртуального в любом явлении и объекте, которое не требует поиска логическим путем осмысления, а вы­ражается во внешних проявлениях. Логика в классическом пони­мании отвергается, на смену ей приходит нонсенс, алогизм, в экс­тремальном проявлении - эпатаж. Виан показывает в таких дра­мах, как «Голова Медузы», «Французский охотник», что мыслить патафизически - значит мыслить силлогизмами, в завершении ко­торых, однако, - парадокс.

Комедии и трагикомедии Б. Виана как авангардного, так и традиционного типа объединяет сатирическое осмеяние и эпатаж.

Драматургическое наследие Б. Виана представляет немалый интерес для дальнейших исследований как в сфере литературове­дения, так и в области теории театра, благодаря яркому новаторст­ву и широкому диапазону средств, приемов и драматических форм.

БИБЛИОГРАФИЯ

Художественная литература

1. Beauvoir S. de La force des choses. Paris, 1976.
2. Cocteau J. Thomas I’imposteur. Orphee. La voix humaine. La Machine a ecrire. Poesies. M., 1976.
3. Fitzgerald K. Croisade sur les pointes. Paris, 1963.
4. Jarri A. Etre et Vivre. Paris, 1958.
5. Jarri A. Ubu. Paris, 1980.
6. Vi an B. Cantilene en gelee. Paris, 1971.
7. VianB. Cinema. Science-fiction. Paris, 1978.
8. Vian B. Je voudrais pas crever. Paris, 1974.
9. VianB. L’Arrache-Coeur. Paris, 1990.
10. Vian B. Le chevalier de neige. Paris, 1974.
11. Vian B. L’Herbe rouge. Paris, 1989.
12. Vian B. Les Batisseurs d’Empire. Paris, 1959.
13. Vian B. Les Batisseurs d’Empire. Paris, 1965.
14. Vian B. Le Dernier des metiers. Saynete pour patronnage. Paris, 1965.
15. Vian B. Petit spectacles. Paris, 1993.
16. Vian B. Romans. Poemes. Nouvelles et theatre. Paris, 1978.
17. VianB. Theatre. Paris, 1978.
18. VianB. Theatre. Vol. 1. Paris, 1993.
19. Vian B. Theatre. Vol. 2. Paris, 1993.
20. Vian B. Theatre inedit. Paris, 1978.
21. Ионеско Э. Лысая певица. M., 1990.
22. Ионеско Э. Театр. М., 1994.
23. Виан Б. Мертвые все одного цвета. М., 1992.
24. Виан Б. Пена дней. М., 1993.

Теория, история драмы и литературоведение

1. Анастасьев Н.А. Продолжение диалога: современная ли­тература и художественные искажения. М.: Наука, 1987.
2. Аникст А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX в. М: Наука, 1988.
3. Аристотель. Сочинения. Т. 4. М.: Мысль, 1984.
4. Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993.
5. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Про­гресс, 1989.
6. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978.
7. Бояджиев Т.Н. Мольер. Истинные пути формирования жанра высокой комедии. М.: Искусство, 1967.
8. Бояджиев Т.Н. От Софокла до Брехта за сорок театраль­ных вечеров. М.: Просвещение, 1988.
9. Бренер Ж. Моя история современной французской лите­ратуры. М.: Высшая школа, 1994.
10. Волькенштейн В.М. Драматургия. М., 1969.
11. Волькенштейн В.М. Спартак - Папесса Иоанна-Смерть Линкольна-Трагедии. М., 1971.
12. Гальцова Е.Д. Французская сюреалистическая драматур­гия 20-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1993.
13. ГасснерД. Форма и идея в современном театре. М., 1959.
14. Дюшен И. Послесловие // Ионеско Э. Театр. М.: Искусст­во, 1994.
15. Зарубежное театральное искусство XX века. Взаимоот­ношения театра и литературы. Л., 1981.
16. Зингер Г. Алгебра антиутопии // Ионеско Э. Лысая певи­ца. М.: Иностранная литература, 1990.
17. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979.
18. Злобин Т.П. По ту сторону мечты. М.: Искусство, 1985.
19. Злобин Т.П. Современная драматургия США. М., 1968.
20. Линдстрем М.В. Художественный мир романов Б. Виана: Материалы 3-й научной конференции молодых ученых и специа­листов. М., 1989.
21. Луков В.А. «Маленькие драмы» Мориса Метерлинка (К проблеме взаимоотношений творческого метода и жанра). М.: МГПИ, 1971.
22. Луков В.А. Французская драматургия на рубеже XVII- XIX веков (генезис жанров): Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1985.
23. Луков В.А. Французская драматургия (предромантизм, драматическое движение). М.: МГПИ, 1984.
24. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Ис­кусство, 1968.
25. Метерлинк М. Сокровище смиренных. Томск: Водолей, 1994.
26. Михилев АД. Проблемы развития сатиры во французской литературе XX века (Послевоенная проза): Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1989.
27. Паверман В.М. Американская драматургия 60-х годов: Динамика художественной формы: Дис. ... д-ра филол. наук. Ека­теринбург, 1995.
28. Подорога В. Выражение и смысл. Ad marginem. М., 1995.
29. Проскурникова Т.Б. Французская антидрама. М.: Высшая школа, 1968.
30. Таиров А.Я. Записки режиссера, статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство, 1970.
31. Финкелыитейн Е. Картель четырех. М.: Искусство, 1970.
32. Французская литература 1945-1990. М.: Наследие, 1995.
33. Храповицкая Т.Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени. М.: МГПИ, 1979.
34. Шайтанов И.О. Исторические драмы Бернарда Шоу (К вопросу об эволюции жанра): Дис. ... д-ра филол. наук. М.: МГПИ, 1975.
35. Штейн А.Л. Веселое искусство комедии. М.: Слово, 1990.
36. Ansel I. Ecume des jours. Paris, 1977.
37. ArnaudN. A. Jarry d'Ubu roi au docteur Faustroll. Paris, 1974.
38. Arnaud N. Ymages de Boris Vian: Cantate eikonographia. Paris, 1974.
39. ArnaudN. Les vies paralleles de Boris Vian. Paris, 1970.
40. ArnaudN. Bordillon H. Preface // Jarry A. Ubu. Paris, 1980.
41. ArnoldP. L'avenir du theatre. Paris, 1947.
42. Artaud A. Le theatre et son double. Paris, 1966.
43. Barjavel R. Boris Vian se rehabilite. Carrefour 25 avril 1950 // Vian B. Theatre. Paris, 1993. Vol. 1.
44. Barthes R. Le degre zero de l’ecriture. Paris, 1953.
45. Bardin H. Boris Vian, humoriste. Paris, 1973.
46. Beauvarlet G. Boris Vian (1920-1959). Portrait d’un brico- leure. Paris, 1982.
47. Behar H. L’avant-garde comme relativite generalise. La dramaturgic d’Alfred Jarry et theatre de notre temps // Le drame d’avant-garde et le theatre: Actes du colloque fran^ais-polonais. Wro­claw, 1979.
48. Billetdoux F. «Le Batisseurs d’Empire» // Vian B. Les Batis- seurs d’Empire. Paris, 1959.
49. Birgander P. Boris Vian romancier. Etude des techniques narratives. Paris, 1981.
50. Caradec F. Preface // Vian B. Ecume des jours. Paris, 1963.
51. Cavatina. Preface // Vian B. Romans. Poemes. Nouvelles et theatre. Paris, 1978.
52. Cismaru A. Boris Vian. New Jork, 1974.
53. Clancier A. Qu’est-ce que fait courir B. Vian? // Colloque de Cerisy. Paris, 1977. Vol. 1. P. 49-95.
54. Clouzet J. Boris Vian par Jean Clouset, etude, choix des tex- tes et bibliographie. Paris, 1966.
55. Coctean J. Salut a Boris Vian! // Vian B. Theatre. Paris, 1993. Vol. 1.
56. Colloque de Cerisy. Vol. 1. Vian B. Paris, 1977.
57. Colloque de Cerisy. Vol. 2. Vian B. Paris, 1977.
58. DortB. Le theatre reel. Paris, 1971.
59. Doumic R. Le theatre nouveau. Paris, 1908.
60. Le drame d’avant-garde et le theatre: Actes do colloque fran- 9ais-polonais. Wroclaw, 1979.
61. DuvignaudJ., LagoutteJ. Le theatre contemporain. Paris, 1977.
62. Entretiens sur la paraliteratures. Centre international de Cerisy-la-salle. Paris, 1970.
63. Esslin M. Le theatre de l’Absurde. Paris, 1963.
64. Faure M. Les vies posthumes de Boris Vian. Paris, 1973.
65. Gautier P. Schmurz, discours et parole // Colloque de Cerisy. Paris, 1977. Vol. 1. P. 123-135.
66. KesterenA. van. Moderne Dramentheorie. Kronberg, 1975.
67. KorffSchmisingB.G. von. Vian als Dramatiker. Bonn, 1975.
68. Nigel D. Dramatic essays. London, 1962.
69. Mangenot F. Scenographie de l’Ecarissage pour tous // Col­loque de Cerisy. Paris, 1977. Vol. 2. P. 123-135.
70. Raabe J. Le Phenomene Serie Noire // Entretiens sur la paralitterature. Paris, 1970. P. 289-306.
71. Vais M. Ecrivain scenique. Paris, 1975.
72. Wellwarth G. Modem Drama and the Deauth of God. London, 1986.
73. Wellwarthy G. The theatre of protest and paradox. London, 1965.

Периодические издания

1. Au rendez-vous des «Vianistes» // Monde. Paris, 1976. №9814. P. 7.
2. Andrevon J.-P. Boris Vian, salut! // Roman. Paris, 1986. № 16. P. 77-79.
3. Besse J. B. Vian au Theatre // Populaire de Lorraine. Lettres- francaise. Paris, 1967. № 1182. P. 24—25.
4. Boisdeftre P. de. L’Arrache-coeur, L’Herbe rouge // Nou- velles litteraires. Paris, 1962. № 1827. P. 2.
5. Bourdier R. Boris Vian et les siens // Lettres fran9aises. Paris, 1965. № 1074. P. 11.
6. Brincourt A., Duchatean J. Boris Vian on les faceties du des- tin // Figaro. Paris, 1982. 26 mars. P. 26.
7. Cocteau J. Salut a Boris Vian! // L’ Avant-Scene. Paris, 1968. № 406. P. 8.
8. Costes A. Vian et le plaisir du texte. Essai d’une lecture globale de l’ceuvre de B. Vian // Temps modernes. Paris, 1975. № 349-350. P. 130-158.
9. Croimard J. Comment on devient un classique. B. Vian // Monde. Paris, 1970. 20 novembre. P. 20-21.
10. Delbourg P. Salvador seme a tout Vian // Nouvelles litteraires. Paris, 1979. №2713. P. 13.
11. Galey M. Boris-Be-Bop et Boris-Tango // Expresse. Paris, 1981. № 1555. P. 8.
12. Gibson A.Z. Boris Vian’s «Le Gouter des Generaux» or word battles in wonderland // Modern languages. London, 1979. № 4. P. 203-210.
13. Grojnowski D. L’univers de Boris Vian // Critique. Paris, 1965. №212. P. 17-28.
14. Juin H. De Ville-d’Avray a la pataphysique // Lettres fran- faises. Paris, 1971. № 1371. P. 5.
15. Juin H. Vian Boris. Theatre inedit. 1970 // Lettres fran^aises. Paris, 1971. №1371. P.4-5.
16. Lebesque M. «Les Batisseurs d’Empire» de Boris Vian au Recamier // Carrefour. Paris, 1959. № 798. P. 28.
17. Le Clech G. B. Vian est devenu l’ecrivain du futur // Figaro litteraire. Paris, 1966. № 10356. P. 8.
18. Lecler G. Le gouter des gen6raux a la Gaite-Montparnasse // Humanite. Paris, 1965. 27 septembre. P. 10.
19. Lefevre F. B. Vian: de theme de la Psychanalyse dans l’Arrache Coeur // Nouvelle revue fran9aise. Paris, 1984. № 383. P. 64-68.
20. Leier M. Utopia an dieser Kunste Zu Boris Vians Romanen «Dev Herzausreisser» und «Herbst in Pekin» // Welt dev Fr litteratur. Bonn, 1967. №3. P. 7.
21. Lemarchand J. «L’ecarissage pour tous» de B. Vian an thea­tre des Hauts-de-Seine // Figaro litteraire. Paris, 1968. № 1147. P. 35.
22. Lemarchand J. Un bon gouter chez B. Vian // Figaro. Paris, 1973.20-21 juin. P. 13-17.
23. Macaigne P. B. Vian sur la voie royal des classiques // Figaro. Paris, 1975. 8 aout. P. 26.
24. Noakes D. Boris Vian // Classique du Vingtieme Siecle. Paris, 1964. P. 125.
25. Perez M.D. «La hierba roja» de B. Vian // Ynsula. Madrid, 1980. №398. P. 7.
26. Pestureau G. B. Vian, les amerlos et les godous // French re­view. Baltimore, 1980. № 4. P. 621.
27. Prevert J. Mou ami B. Vian // Arts. Paris, 1962. № 885. P. 2.
28. Rybalka M. Boris Vian - le double et l’homme sans visage // Temps modemes. Paris, 1968. № 260. P. 1277-1290.
29. Surugue D. Serie bleme Vian B. Avant-Scene // Theatre. Paris, 1980. №663. P. 49-50.
30. Taylor S.W. The Vian myth // Plays and Players. London, 1962. October. P. 28-29.
31. Vian B. Donne, donne, donne. Poesie // Humanite. Paris, 1980. 29 decembre. P. 8.
32. Vian B. Ecarissage pour tous. Piece // L’Avant-Scene. Paris, 1968. №406. P. 10-28.
33. Vian B. L’aire slave. Podsies // Poezia. Warszawa, 1982. № 8. P. 41—49.
34. Vian В. La mauvaise memoire, chanson inedite de B. Vian // Lettres fran?aises. Paris, 1959. № 804. P. 1.
35. Vian B. Le gouter des generaux. Piece // Paris-theatre. Paris, 1965. №224. P.33-65.
36. Vian B. Le plombier // Paris-theatre. Paris, 1965. № 224. P. 29-32.
37. Vian B. Pas d’explicafion // L’Avant-Scene. Paris, 1968. № 406. P. 8-9.
38. Vian B. Petite geographie humaine de Saint-Germain-des- Pres // Arts. Paris, 1966. № 24. P. 66-68.
39. Vian B. The Empire builders. Translate by S.W. Taylor // Plays and Players. London, 1962. October. P. 31 —42.
40. Vian B. Un cceur d’or // Monde. Paris, 1970. 20 novembre. P.21.

Словари

1. Большая советская энциклопедия. Т. 1-30. Т. 14. Т. 15. М., 1970-1978.
2. Новый французско-русский словарь / Сост.: В.Г. Гак, К.А. Ганшина. М., 1995.
3. Русско-французский словарь / Под ред. Л.В. Щербы. М., 1977.
4. Философский словарь / Под ред. М.М. Розенталя. М., 1975.
5. Французско-русский фразеологический словарь / Под ред. Я.И. Рецкера. М., 1989.
6. Эстетика. Словарь / Под ред. А.А. Беляева. М., 1989.
7. Dictionnaire de l’argo / J.P. Colin, J.P. Nevel, Ch. Leclere. Paris: Larousse, 1990.
8. Micro Robert. Dictionnaire du fran^ais primordial. Paris:

S. N. L.-Le Robert, 1977.

1. Petit Larousse. Paris: Libraire Larousse, 1965.
2. Quid 1979 par Dominique et Michele Fremy, editions Robert Laffont. Paris, 1978.
3. Worterbuch Deutsch-Russisch von Edmund Daum und Wer­ner Schenk. Leipzig, 1979.
4. Worterbuch Russisch-Deutsch von Edmund Daum und Wer­ner Schenk. Leipzig, 1978.

Научное издание

Киричук Елена Владиленовна

КОМИЧЕСКОЕ  
В ДРАМАТУРГИИ Б. ВИАНА

Монография

Технический редактор Н. В. Москвичёва  
Редактор Е. В. Коськина  
Дизайн обложки 3. Н. Образова

Подписано в печать 16.07.07. Формат бумаги 60x84 1/16.  
Печ. л. 7,56. Уч.-изд. л. 6,8. Тираж 150 экз. Заказ 241.

Издательство Омского государственного университета 644077, Омск-77, пр. Мира, 55а, госуниверситет

ОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА



1. Так как он - движущаяся абстракция (**фр.).** [↑](#footnote-ref-2)
2. Перевод-построчник в обоих случаях. [↑](#footnote-ref-3)
3. Перевод сделан как построчник. [↑](#footnote-ref-4)
4. Перевод-построчник. [↑](#footnote-ref-5)