

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского»

На правах рукописи

Лупенцова Светлана Алексеевна

ПОЭТИКА АВАНГАРДА В РОМАНИСТИКЕ БОРИСА ВИАНА

10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (французская литература)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент Е. В. Киричук

Омск — 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Литература авангарда в XX веке.....	21
§ 1.1 Понятие авангарда в современной культуре.....	21
§ 1.2 Проза Б. Виана и западноевропейский литературный авангард....	30
Глава 2. Сюрреалистическая поэтика в романистике Бориса Виана....	37
§ 2.1 Феномен сюрреализма как литературной школы XX века.....	37
§ 2.2 «Пространственная игра» в романистике Бориса Виана как построение сюрреалистической модели текста.....	49
§ 2.3 Система героев в романистике Б. Виана.....	61
§ 2.4 Символика цвета в романах Б. Виана.....	70
§ 2.5 «Сновидческая реальность» в романистике Б. Виана.....	78
§ 2.6 Черный юмор в романистике Бориса Виана.....	82
Глава 3. Поэтика экспрессионизма в романистике Бориса Виана.....	87
§ 3.1 Экспрессионизм в культуре и литературе начала XX века.....	87
§ 3.2 Текст как граница смысла и абсурда: экспрессионизм и постмодернизм.....	94
§ 3.3 Романы Б. Виана «Пена дней», «Осень в Пекине», «Красная травя», «Сердцедёр» как единый текст.....	104
§ 3.4 Категория телесности в романах «Пена дней», «Осень в Пекине», «Красная трава», «Сердцедёр».....	112
§ 3.5. Мир вещей в романе «Пена дней».....	117
Заключение.....	123
Библиографический список.....	127
Приложение 1.....	144
Приложение 2.....	146

ВВЕДЕНИЕ

Борис Виан (1920-1959) — классик французской литературы, романист, поэт, музыкант. Он является автором десяти романов, четыре из них написаны под псевдонимом Вернон Салливан, многочисленной малой прозы, нескольких поэтических сборников, а также семи пьес, некоторые до сих пор не переведены. Творческое наследие Бориса Виана также включает многочисленные критические очерки, эссе, сценарии фильмов, опер, балетов, переводы и корпус песенного творчества.

Произведения Бориса Виана при его жизни литературная критика преимущественно относила к литературе эпатажа, провокации, поскольку создаваемый писателем миф о себе был связан с многочисленными пародиями и мистификациями, а художественная ткань его произведений строилась на игре с литературными стилями. Он долго оставался для французского читателя писателем преимущественно «черной серии» — романов, написанных под псевдонимом Вернон Салливан, имевших скорее скандальный успех. Смелые новаторские романы, выходявшие в свет под настоящим именем Борис Виан, такие как «Пена дней» (*L'Écume des jours*), «Осень в Пекине» (*L'Automne au Pékin*), «Красная трава» (*L'Herbe rouge*), «Сердцедёр» (*L'Arrache-cœur*) читал узкий круг друзей и настоящих ценителей его неординарного и парадоксального таланта.

В связи со скандальной литературной репутацией Бориса Виана и неоднозначной оценкой его главных романов («Пена дней», «Осень в Пекине», «Красная трава», «Сердцедёр»), его имя долгое время упоминается лишь в связи с «паралитературой», «несерьезной», «неэкзистенциальной» литературой. Исследователи его творчества делают выводы о его принадлежности к молодежной литературе юмористической, пародийной направленности, во многом справедливо творчество Бориса Виана рассматривается как образец прозы мастера «черного» юмора.

Роман «Я приду плюнуть на ваши могилы», издававшийся под псевдонимом Вернон Салливан, появляется в 1946 году, в том же году выходит и роман «Пена дней», опубликованный под именем автора.

Идея написать роман с детективным сюжетом и выдать его за произведение американского писателя принесла коммерческий успех предприятию, но на репутацию переводчика, которым выступал Виан сначала, была брошена тень, по причине затронутых автором романа острых социальных и этических проблем. Признание Бориса Виана в своем авторстве еще более усугубило ситуацию. Вернон Салливан становится очень популярным, тогда как романы, подписанные Борисом Вианом не получают должного признания.

Вернон Салливан напугал своих современников, не позволив им отделить литературную маску от личности писателя. Отсюда и шквал упреков, и непонимание того, что автор нежнейшей и написанной с безупречным вкусом «Пены дней», создает ужасные романы, наполненные грязью, убийствами и сексом. Позднейшим исследователям творчества писателя, таким как его биограф Н. Арно, пришлось доказывать значимость и цельность его литературного наследия.

Под псевдонимом Вернон Салливан вышли еще несколько романов: «У всех мертвых одинаковая кожа» (1947), «Уничтожим всех уродов» (1948), «Женщинам не понять» (1950). Образ Вернона Салливана стал для него игрой, мифологической фигурой, а сами произведения — экспериментом в области стиля и формы. Б. Виан создавал не просто романистику, подражающую американским криминальным романам, а выстраивал свою концепцию серии детективной прозы, формируя узнаваемый стиль «чернокожего писателя».

Критикам с трудом удалось преодолеть отождествление Бориса Виана и Вернона Салливана. Проза, написанная под псевдонимом Вернона Салливана с одной стороны является художественным экспериментом писателя, с другой — романической серией, затрагивающей круг таких

социально-психологических проблем, как двойственность общественной морали или противоречивые взаимоотношения личности и общества.

Драматургия и романистика Б. Виана не исключает обращения к этой же проблематике в пьесах «Живодерня для всех» (1948) и «Полдник Генералов» (1951), в романах «Пена дней» и «Осень в Пекине».

Настоящее признание приходит к Б. Виану после смерти, на волне студенческих волнений 1968 года, реализуя его ироническую формулу оценки писательского труда: «Не быть знаменитым, пока не умрешь...» [Цит. по 185].

Французские издательства, такие как «Жан-Жак Повер» («Jean-Jacques Pauvert»), «Кристиан Буржуа» («Christian Bourgois editeur»), «Файар» («Fayard») продолжают публикации текстов Бориса Виана и в настоящее время. В издательстве «Jean-Jacques Pauvert» в 1997 году выходит «Путеводитель по кварталу Сен-Жермен-де-Пре», иллюстрированный сотнями фотографий, афиш, рисунков. Крупнейший французский издательский дом «Галлимар» (Gallimard), с основателем которого Виана связывали дружеские отношения, в начале 2000-х годов выпускает четырехтомник, в которых входит вся романистика писателя. Самые последние издания выходят в 2010 году («Gallimard», «Bibliothèque de la Pléiade») «Полное собрание сочинений художественной литературы». В издательстве «Le Cherche-Midi» выходит альбом «Boris Vian, Post-Scriptum: dessins, graffitis, illustrations, collages», содержащий около ста рисунков, коллажей, граффити, репродукций картин Виана, в основном неопубликованных и относящихся к периоду 1940-1959 годов.

Зарубежные издательства охотно и много обращаются к творчеству Бориса Виана. Существует множество переизданных сборников, различных избранных сочинений, но остается до сих пор неизданной большая часть дневниковых записей.

Судьба романов Бориса Виана в Советском Союзе и в России складывалась в зависимости от работы переводчиков его текстов на русский

язык. К русскоязычному читателю Виан пришел в только восьмидесятых годах. Лилиана Лунгина переводит «Пену дней», которая выходит в 1983 году в издательстве «Художественная литература». Помимо романа, в издание вошли рассказы, переведенные участниками семинара молодых переводчиков, под руководством Лунгиной: И. Стаф, И. Волевич, Т. Ворсанова, Е. Смолицкая, А. Бахмутская, Е. Болашенко, Е. Лившиц, Н. Зубкова, Г. Шумилова, А. Маркевич и другие, а также предисловие Г. К. Косикова. Перевод Лилианы Лунгиной и по сей день считается одним из самых удачных переводов Бориса Виана.

Стоит отметить, что русскоязычный читатель, не являющийся знатоком современной французской литературы и незнакомый с ситуацией «двойника» Виан-Салливан, одновременно знакомился с произведениями, подписанными собственным именем писателя и с книгами, изданными под псевдонимом, но предпочтение отдал Борису Виану, как автору «Пены дней».

В 1990-х годах появляется в свет несколько изданий романов, написанных под псевдонимом Вернон Салливан, относящихся в трактовке автора к «черной серии»: сборник «Мир детектива» («Принтэст», «Гарт», 1991), перевод О. Волчек; издательство имени Сабашниковых (1992 год) выпускает под одной обложкой роман «Мертвые все одного цвета» и рассказ «Собаки, желание, смерть» в переводе В. Наумова. В 1993 году в издательстве «Северо-Запад» выходят четыре романа Виана, также из «черной серии»: «Я приду плюнуть на ваши могилы» в переводе Г. Сергеева, «У всех мертвых одинаковая кожа» в переводе В. Кислова, «А потом всех уродов убрать», «Женщинам не понять» в переводе О. Волчек.

Н. Калугина переводит роман «Сердцедёр» в 1994 году для московского издательства «Лабиринт» и в этом же году издательский дом «ТЕРРА» вместе с издательством «Орлов и сын» выпускают сборник «Мурашки» в переводах В. Орлова и В. Каспарова.

Первое собрание сочинений в 4-ех томах выпускает издательство «Симпозиум» в 1997-98 годах. В издании собраны главные романы автора:

«Пена дней» в переводе В. Лапицкого, «Осень в Пекине» в переводе М. Аннинской, «Красная трава» в переводе В. Лапицкого, «Сердцедёр» в переводе В. Кислова; ранние романы: «Катавасия в Анденнах» в переводе А. Макаревича, Сколопендр и планктон» в переводе В. Каспарова; рассказы из сборников «Мурашки» в переводе В. Лапицкого, В. Кислова, «Трали-вали», «Волк-оборотень» в переводе В. Кислова; пьесы «Начинающему живодеру», «Голова кругом», «Полдник генералов» и «Строители империи» в переводе Н. Бунтман и романы Вернона Салливана.

Издательство «Фолио», Харьков, выпускает собрание сочинений в трех томах с предисловием и очерком о жизни и творчестве автора М. Аннинской. Содержание двух сборников практически идентичное, но два романа выходят с новым переводом: «Красная трава» в переводе Е. Брагинской и «Сердцедёр» в переводе Т. Михайлова.

В этом же году появляются новые переводы романов. «Пену дней» переводят М. К. Голованивская и М. Блинкина-Мельник, «Сердце дыбом» — Н. Мавлевич, «Осень в Пекине» — Е. Разлогова.

В двухтысячные годы творчество Бориса Виана представлено в основном переизданиями уже признанных переводов, за исключением появления в 2002 году в издательстве «ЭКСМО» сборника «Блюз для черного кота», в составе которого: роман «Красная трава» (Е. Брагинская), пьеса «Строители империи» (Н. Бунтман), рассказы (В. Орлов), некоторые из которых публикуются впервые и 25 песен в переводах М. Л. Аннинской, М. Яснова, В. Зайцева, В. Наумова.

Проблема перевода произведений Б. Виана на русский язык является прецедентом для научных исследований, поскольку стилистика художественных текстов писателя отражает его стремление к «игре со словом», созданию лексических неологизмов — слов, обладающих развернутой семантикой метафоры. Одной из интереснейших отечественных работ, изучающих идиостилю автора, стала диссертация Е. И. Курячей «Разрушение стандарта как когнитивная доминанта идиостиля Б. Виана и

способы ее репрезентации в тексте оригинала и перевода» (2008). Проблемы формирования художественного языка Б. Виана освещаются в этой работе с позиции переводческих стратегий, ориентированной на восстановление на русском языке оригинального игрового текста. Интересы автора сосредоточены на материале романа «Пена дней» и двух вариантах его перевода, выполненных Л. Лунгиной и В. Лапицким, проведен анализ репрезентации когнитивной доминанты идиостиля в системе оригинал — перевод.

М. Л. Аннинская как один из лучших переводчиков текстов Б. Виана в статье «Пена наших дней» также упоминает о сложностях, с которыми сталкивается, пытаясь правильно передать игру слов и стилевые находки автора и называет как переводческие находки, так и откровенные неудачи.

Актуальность диссертационного исследования обусловлена устойчивым интересом к творчеству Бориса Виана со стороны академической отечественной науки и широким интересом русской читательской аудитории. Новаторские направления развития появляются и в современной русской литературе (русский постмодернизм, новая драма в театре) и этим обстоятельством обусловлен широкий интерес ко всем предшествующим образцам литературы западноевропейского авангарда.

Борис Виан — «рубежный» писатель. Некоторые художественные особенности его прозы и поэзии предвосхищают опыты постмодернистов, но вместе с тем, прослеживаются и традиции модернизма начала XX века. К истокам модернистской поэтики восходит игра с семантикой слова-образа, доминанта авторского «я», а область постмодернистского опережения отражена в стремлении Виана к скрытой и обдуманной цитации, иронически понятой проблеме творчества: «все сказано до нас» — «Tout est dit» (название одного из стихотворений Б. Виана). Тенденция к разворачиванию новых приемов литературной работы с текстом, опережающих его время, то есть 40-ые годы XX столетия, позволяет определить значение художественного творчества писателя, поэта и драматурга Б. Виана как

явление литературы авангарда. В этом смысле Б. Виан действительно «опередил свое время», по выражению М. Л. Аннинской, и осуществил попытку отказа от классической поэтики романа. В заголовке к роману «Пена дней» Виан пишет: «Самое важное в жизни — судить обо всем предвзято. Толпа, как известно, обычно ошибается, а каждый человек в отдельности всегда прав. Впрочем, не выводите из этого утверждения правил поведения. Им можно следовать, лишь пока они не сформулированы. На свете есть только две вещи, ради которых стоит жить: любовь к красивым девушкам, какова бы она ни была, да новоорлеанский джаз или Дюк Эллингтон. Всему остальному лучше было бы просто исчезнуть с лица земли, потому что все остальное — одно уродство. Именно это и явствует из нижеследующих страниц, где рассказана самая что ни на есть доподлинная история, поскольку я сам сочинил ее от начала и до конца. Но при всем при этом она есть и проекция реальности, однако сдвинутая в иную плоскость, ухабистую и искривленную, и в ней возникает воспаленная атмосфера перекошенных жизненных обстоятельств. Итак, как видите, если это и прием, то вполне приемлемый. Новый Орлеан, 10 марта 1946 г» [2; 36].

Это замечательное утверждение о возникновении в романе «проекции реальности, сдвинутой в иную плоскость» является самоцитированием Б. Виана из его предисловия к более раннему роману «Сколопендр и планктон»:

«Да и вообще сей эпохальный труд — сиречь «Сколопендр и т.д.» — вовсе не реалистический роман в том смысле, что все в нем изображённое случилось на самом деле. А разве про романы Золя такое скажешь?» [4; 119].

В этих словах автора мы видим косвенные отсылки к сюрреализму, в котором особое внимание уделяется «над-реальности», и к экспрессионизму, в котором искажение и деформация действительности стали важнейшими техниками работы над созданием художественного текста.

Проблемы исследования авангардных приемов интересуют многих исследователей творчества писателя. Элементы авангардистских практик отмечают и такие зарубежные ученые, как Н. Арно, М. Эсслин, Б. фон

Шмизинг, М. Рыбалка, Ж. Бэнс и другие, исследующие творчество нашего автора. В основном определение авангардной направленности творчества Б. Виана стало довольно распространенной характеристикой, которая требует уточнений и предполагает обращение к целому комплексу проблем творчества писателя, связанному с различными жанровыми формами его литературного наследия. Так, Е. В. Киричук обращается к драматургии Бориса Виана, считая ее частью авангардного французского театра. Эти выводы следуют из анализа особенностей системы персонажей, жанрового своеобразия пьес, проблем сценического воплощения пьесы, природы комического в его драматургии и языковой игре автора.

Научная новизна диссертации определяется необходимостью расширить представление о прозе Бориса Виана как значимой части литературного западноевропейского авангарда XX века. Приемы построения текста, анализ эстетической концепции автора, связь со школами сюрреализма и экспрессионизма разработаны и изучены как критерии, формирующие индивидуальную, новаторскую поэтику художественной прозы писателя. Литература авангарда остается сложным, многообразным явлением, сочетающим разнообразные характеристики эстетики и поэтики современной прозы, поэтому предложена в качестве основного критерия характеристика «рубежности» для анализа произведений Б. Виана как граница взаимодействия традиции и новаторства в романистике писателя.

Помимо исследований, обращающихся непосредственно к творчеству Бориса Виана, большой интерес в этой связи вызывает проблема определения авангарда и его содержательности.

В работах отечественных ученых Т. В. Балашовой, А. Н. Николюкина, Е. Д. Гальцовой, М. Н. Эпштейна, М. И. Шапира, В. П. Руднева, В. С. Турчинина, В. В. Бычкова, а также зарубежных исследованиях К. Гринберга, Ю. Кристевой, М. Эслина, Ж. Шенье-Жандрон и других ставятся вопросы зарождения явления, разнородности его направлений и их эстетических концепций, таких как сюрреализм и дадаизм, экспрессионизм.

В творчестве Бориса Виана проявляются некоторые черты авангардного феномена, изученные вышеназванными исследователями. Экспериментальный характер авангарда проявляется не только в корпусе романистики, драмы, песенного творчества писателя, но и в стремлении к созданию провокативной литературной мистификации — своего антагониста Вернона Салливана как автора романов «черной серии». Художественное слово в прозе Б. Виана также становится областью смысловой деформации культурных и литературных штампов, разрушения семантики слова и создания новых слов, каламбуров, игры с фразеологией.

Степень разработанности проблемы. Корпус академических исследований творчества Бориса Виана начинает расти параллельно с волной интереса к его произведениям (1968 год). На ранних этапах пристальное внимание было обращено к биографии автора и эстетическим принципам творчества. Среди этих работ особенно выделяются труды Н. Арно, М. Рыбалки, М. Аннинской. Среди работ, обращенных к жанровым характеристикам творчества, можно отметить изыскания Б. Грэффин фон Корф Шмизинг, М. В. Линдстрем, А. Д. Михилёва, Д. Ноака.

На современном этапе идет движение к более углубленному изучению всего корпуса творчества писателя, вызывают интерес частные вопросы эстетики и художественного языка писателя, научные исследования охватывают различные аспекты творчества Бориса Виана: периодизацию корпуса его писательских работ, своеобразие художественного выражения средствами языковой игры, жанровое многообразие и проблемы перевода.

Одной из самых первых работ, посвященных творчеству Бориса Виана, стало биографическое исследование Ноэля Арно (настоящее имя Рэймонд Валентин Мюллер) «Параллельные жизни Бориса Виана» (1970). Арно лично был знаком с автором и после его смерти стал основным издателем неопубликованных работ и одним из крупнейших биографов писателя. Издание содержит множество отрывков из дневниковых записей, эссе, рисунков Бориса Виана, огромный фактический материал, свидетельства

современников и близких друзей писателя. Работа Ноэля Арно предлагает читателю узнать Бориса Виана не только как писателя, но и как музыканта, художника, переводчика, кинематографиста. Отдельные главы так и называются: «Переводчик», «Музыкант», или привязаны к определенному периоду в жизни («Детство», «Отрочество»).

В 1964 году Дэвид Ноак, преподаватель английского языка в Сорбонне, защищает диссертацию «Борис Виан (1920-1959): свидетель эпохи». Это исследование положило начало череде академических исследований творчества писателя. Работа содержит биографические сведения, описание сюжета основных произведений и их анализ. В этом же исследовании предпринимаются попытки определить место Виана среди множества авангардных направлений. Ноак категорически отказывается от идеи причисления писателя и к экзистенциалистам, и к сюрреалистам, отмечая особый авторский способ видения мира.

Монография А. Бодена, вышедшая в 1973 году, «Борис Виан, юморист» отражает связи писателя с традицией комического, причем для Бодена дар Виана — прежде всего юмористический, а не сатирический.

В поле зрения исследователей в первую очередь попадает романное творчество Бориса Виана и в монографиях и исследованиях 60-70х годов драматургия остается в стороне, помимо анализа Ноэля Арно («Параллельные жизни Бориса Виана»), и только работа Б. Г. фон Шмизинг «Виан как драматург» (1975) дает представление о драматургии писателя, рассматривая три «военные» драмы: «Живодерня для всех» (1947), «Полдник генералов» (1951), «Строители империи» (1957).

Известный теоретик театрального искусства М. Эсслин в книге «Театр абсурда» (1961) причисляет Бориса Виана к ряду абсурдистов, таких как Ф. Дюрренматт, Б. Брехт, Г. Грасс.

Период 60-70-х годов завершают две значительные работы: «Борис Виан. Попытка интерпретации и документации» (1966) М. Рыбалка и «Борис Виан» (1976) — монография Жака Бэнса. М. Рыбалка в своем исследовании

обращается к методу психоанализа, находя в творчестве писателя сублимацию детских впечатлений. Также в этой работе впервые рассматриваются гендерные аспекты творчества, и исследователь приходит к выводу о «женоненавистничестве» Виана.

Жак Бэнс, лично знавший Виана, одним из первых обосновывает необходимость изучения языковых, стилистических особенностей произведений писателя. Концепция «языка-вселенной», созданная автором работы, нашла широкое применение в современных исследованиях творчества Бориса Виана.

Кульминацией изучения творчества Б. Виана становится конференция 1976 года в культурном Центре Серизи-ла-Салль, посвященная различным аспектам романистики и драматургии. Тексты «Декады Бориса Виана» были изданы в двух томах и заложили фундамент для дальнейших изысканий вианистов.

Следующее десятилетие было отмечено более углубленным изучением вопросов и тем, намеченных в первых работах.

Традицию анализа произведений в контексте биографии продолжает монография Филиппа Божжио (1993), тему психоанализа развивает Ален Кост (1989), Марк Лаппран (1993), тему языковой игры — Фредди Вандерстратен (1982).

Таким образом, современная зарубежная вианистика имеет внушительную традицию в изучении различных аспектов творчества Бориса Виана. Исследователи подробно осветили биографию автора и его произведения в биографическом аспекте. Установлена четкая периодизация творчества и сформированы тематические области изучения: «ранние романы», «черная серия», «драматургия», «песенное творчество», «главные романы». Положено начало более глубокому изучению романистики на уровне стилистических, эстетических, языковых концепций автора.

Одной из первых отечественных работ, посвященных писателю, становится предисловие к изданию «Пены дней» Г. К. Косикова, в котором

представлен развернутый анализ его творчества в статье «О прозе Бориса Виана» (1983). Знакомя читателя с биографией писателя, Г. К. Косиков обзорно представляет его романистику и доказывает «феноменальность» автора, исходя из пародийности и игрового характера его творчества. В статье намечаются темы, к которым будут обращаться дальнейшие изыскания литературоведов в России.

В 1989 году в Харькове выходит обширная работа А. Д. Михилёва «Французская сатира второй половины XX века: социально-идеологический аспект и поэтика», где Борис Виан представлен сатириком, определены истоки и традиция комического в его творчестве.

В. В. Ерофеев представляет творчество писателя в коллективной монографии «Французская литература 1945-1990» (1995) и в своей книге «В лабиринте проклятых вопросов» (1996) (очерк «Борис Виан и «мерцающая эстетика»). Исследователь выделяет особенности, которые присущи творчеству Виана: антиклерикализм, пацифизм, негативное отношение к физическому труду, эскапизм, сатира и пародия.

Представляют интерес некоторые вступительные статьи, предваряющие издания 90-х годов, поскольку первым этапом освоения литературного наследия Б. Виана стала работа по переводу его произведений.

Кирилл Медведев в статье «Борис Виан — советский писатель эпохи Ренессанса», являющейся предисловием к «Собранию сочинений» (1998) в 3-х томах пишет о «неоренессансном», эклектичном сознании автора и отмечает «замкнутость» его художественного мира на языке.

М. Л. Аннинская в очерках «Человек, «который опередил время», и его эпоха», «Творивший легенды» дает подробное описание становления писателя, его окружения, историю возникновения некоторых произведений, а в статье «Пена наших дней» обращается к проблемам перевода романов Виана и к истории публикаций его произведений.

Повышенный интерес к автору в академической среде сопровождается появлением диссертаций и монографий по самым различным темам творчества Бориса Виана.

В исследовании И. А. Казаковой «Художественный мир ранней прозы Бориса Виана» (2004), а также многочисленных статьях («Патафизическая» основа романа Б. Виана «Сколопендр и планктон»» (2004), «Концепт «сказка» и его «патафизическое» начало в «Волшебной сказке для заурядных людей» Б. Виана» (2005), «Языковая игра в романе Бориса Виана «Разборки по-андейски»» (2006) и другие) подробно проанализирован «ранний» период его творчества, который и стал основой формирования идиостиля автора. Логика становления художника становится яснее при обращении к романам, отнесенным к рассматриваемому периоду. Казакова отслеживает связи с традицией как общеевропейской, так и французской, создавая базу для будущих изысканий.

Е. В. Киричук подробно исследует драматургию писателя в монографиях и диссертациях: «Типология драматургии Бориса Виана» (1998), «Комическое в драматургии Б. Виана» (2007), «Концепция комического во французской авангардной драме: генезис и этапы развития» (2009) и статьях: «Борис Виан: личность и творчество» (1996), «Традиция театра абсурда в драматургии Б. Виана» (1997), «Маленькие спектакли Б. Виана» (1998), «Фантомные образы в драматургии Б. Виана» (2000) и многих других. Исследования Е. В. Киричук предлагают по-новому посмотреть на проблему драматического наследия писателя, обнаруживая в драматургии традиции театра абсурда, определяя природу комического и трагического, изучая роль каламбура, пародии и сатиры.

Произведения Бориса Виана в российских исследованиях вызвали интерес в области стилистики и теории перевода.

«Стилистические доминанты прозы Бориса Виана» (2008) работа Н. Е. Макаровой представляет писателя как создателя текстов посредством

вербальной игры, стилистически окрашенная лексика которого, формирует узнаваемый стиль Бориса Виана.

Еще одно исследование того же года обращено к проблемам идиостиля Бориса Виана — «Разрушение стандарта как когнитивная доминанта идиостиля Б. Виана и способы ее репрезентации в тексте оригинала и перевода» (2008). Е. И. Курячая на материале перевода романа «Пена дней» проводит анализ репрезентации концептуальной модели автора, вычленяет художественные коды произведения, ставит вопросы о смысловом соответствии переводов автора подлинникам его произведений.

В диссертационном исследовании С. В. Минасян «Формы гротеска в прозе Бориса Виана» (2013) рассматривает романистику автора через призму литературы-игры и игры со словом, прослеживает эволюцию гротескной образности в произведениях и анализирует формы гротеска в текстах писателя.

Зарубежная вианистика продвинулась за эти десятилетия далеко вперед. 1968 год многих исследователей заставил по-новому осмыслить роль Бориса Виана в литературе и в социальной жизни. С каждой работой открываются различные грани его творчества, новые проблемы встают перед исследователями.

Романистика и драматургия автора попали во внимание исследователей в первую очередь, но до сих пор работ, посвящённых песенному творчеству и поэзии крайне мало. На данном этапе отечественная вианистика все чаще обращается к частным вопросам творчества Бориса Виана, но вместе с тем общие вопросы художественной концепции, единства стиля остаются актуальными.

Несмотря на широкий диапазон исследуемых тем, проявление эстетических принципов авангардного искусства в романистике Бориса Виана не получило до нашего времени подробного освещения.

Цель данного исследования — доказать новаторский характер романистики Бориса Виана, реализующей развернутую систему поэтики

западноевропейского литературного авангарда. Исследование осуществляет анализ основных ее элементов, таких как поэтика пространства, формы телесности, символика цвета и система образов героев романов. Изучение этих аспектов творчества Б. Виана представляет особый интерес для отечественной вианистики и может способствовать более глубокому пониманию феномена прозы писателя как части литературы западноевропейского авангарда середины XX века.

Поставленная цель диссертации определяет следующие **задачи**:

- провести анализ основной концепции литературного западноевропейского авангарда;
- определить границы его влияния на прозу Б. Виана;
- изучить черты сюрреалистической поэтики в романистике Бориса Виана;
- исследовать специфику и влияние экспрессионистской прозы на творчество Б. Виана;
- определить характер художественной преемственности в рамках интертекстуального подхода в основных романах Б. Виана («Пена дней», «Осень в Пекине», «Красная трава», «Сердцедёр»).

Объектом исследования является романистика Бориса Виана: «Пена дней» («L'Écume des jours», 1946), «Осень в Пекине» («L'Automne à Pékin», 1947), «Красная трава» («L'Herbe rouge», 1949), «Сердцедёр» («L'Arrache-cœur», 1951), а также частично ранняя проза писателя: «Разборки по-андейски» («Troubles dans les Andains», 1943), «Сколопендр и планктон» («Vercoquin et le Plancton», 1945). Каждый из романов раскрывает одну из граней новаторства автора и является отражением авангардных художественных практик.

«Патафизический» мир романов «Сколопендр и планктон» и «Разборки по-андейски», в котором комическое в творчестве Виана проявляется наиболее ярко, появятся и в «Пене дней», где мир ирреальный поглощает действительность и «сновидческий» текст проступает через вечный и внешне простой пасторальный сюжет. «Осень в Пекине» является необходимым

звеном и логическим продолжением предыдущего романа «Пена дней». Герои и ситуации «Пены дней» находят продолжение и разрешение в «Осени в Пекине». Именно в этом произведении авторские приемы усложняются, и мы можем отследить явление, которое впоследствии получит название «феномен Бориса Виана». В «Красной траве», наименее исследованном произведении Виана, открывается перспектива синтеза авангардных приемов и парадоксальное письмо, как с точки зрения языка и формы, так и со стороны образности обретает черты системы. «Сердцедёр» — глубоко личный текст становится итоговым произведением автора. В результате проведенного исследования доказано, что в этом романе определяется художественная специфика основных новаторских приемов писателя: сюжет, и персонажи начинают жить по законам авторского замысла, объединившего все предшествующие тексты в единое смысловое поле, в пространстве которого проходит жизненный и творческий эксперимент самого Бориса Виана.

Предметом исследования является комплекс художественных приемов в авангардной романистике Б. Виана.

Методологическую основу исследования составили работы по теории авангарда как зарубежных авторов: Т. Адорно, П. Бюргера, К. Гринберга, Ю. Кристевой, Р. Поджоли, М. Эслина, Ж. Шенье-Жандрон, так и отечественных: Л. Г. Андреева, М. Л. Гаспарова, Т. В. Балашовой, Е. Д. Гальцовой, И. П. Смирнова, В. П. Руднева, В. С. Турчина, М. Н. Эпштейна, и других.

Научные труды отечественных и зарубежных исследователей творчества Б. Виана: Н. Арно, М. Рыбалки, Ф. Божжио, А. Беара, Ж. Бэнса, А. Коста, М. Лаппрана и др., а также А. Д. Михилева, М. В. Линдстрем, Г. К. Косикова, В. В. Ерофеева, А. Н. Таганова, Е. В. Киричук, И. А. Казаковой, Н. Е. Макаровой, Е. И. Курячей, С. В. Минасян и других.

Методами исследования являются: биографический, сравнительно-исторический, культурно-генетический и метод герменевтического анализа

художественного текста, которые определили пути выполнения исследовательских задач.

Положения, выносимые на защиту:

1. Романистика Б. Виана отражает синтез литературной традиции (карнавальной литературы) и яркого новаторства в области формы, что позволяет определить его эстетику как явление «рубежности», соединения художественных практик различных авангардных течений: сюрреализма, экспрессионизма и OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle или Цех потенциальной литературы).

2. Комплекс художественных приемов в романах Б. Виана «Пена дней», «Осень в Пекине», «Сердцедёр» и «Красная трава» формируется поэтикой литературного западноевропейского авангарда, влияние которого на свое творчество признает сам писатель.

3. Принципы построения прозаических произведений Б. Виана говорят о несомненном влиянии поэтики сюрреализма: характеристика художественной реальности как сновидческой, пластические трансформации категории пространства, введение персонажей-двойников, «черный юмор».

4. Тексты романов Б. Виана «Пена дней», «Осень в Пекине», «Сердцедёр» и «Красная трава» воплощают философскую категорию абсурда как границы смысла на проблемном уровне с помощью приемов слияния «живого» и «неживого» (машина в «Красной траве»), экспрессия «тела», «вещи» и авторского «я», доказывая влияние литературы экспрессионизма.

5. Система образов в романистике Б. Виана представляет собой художественное целое, создаваемое путем введения константных мотивов и образов: философия цвета (желтый, белый, красный как триада жизни, пограничного состояния и смерти), семантика имени, введение прототипов.

6. Романы Б. Виана построены на основе последовательного развития структурных элементов, переходящих из одного романа в другой и создающих прецедент «чтения» предыдущих романов в последующих. Так, романы «Пена дней», «Осень в Пекине», «Сердцедёр» и «Красная трава»

выстраиваются в единый текст, обнаруживающий себя в перетекающих смысловых аспектах целой системы лирических образов любви, жизни и смерти. Отсылки к предыдущему содержанию художественного образа создают оригинальный способ введения самоцитации и превращают текстовое пространство в интертекст.

Научно-практическая значимость исследования связана с осмыслением художественных приемов литературы авангарда XX века в творчестве Бориса Виана, с уточнением понятия поэтики литературного авангарда и его эстетических принципов.

Материалы работы могут быть использованы при разработке курсов по истории зарубежной литературы XX века, истории французской литературы XX века, а также в специальных курсах, посвященных творчеству Б. Виана.

Достоверность результатов исследования подтверждается апробацией результатов диссертацией, которая проходила во время обсуждений этапов работы на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы Омского государственного университета имени Ф. М. Достоевского и докладов на научных конференциях.

Апробация работы. По материалам исследования опубликовано 7 научных статей, 4 из которых в журналах, рекомендованных ВАК РФ. Основные положения и выводы диссертации апробированы на научных конференциях международного уровня: международная научная конференция «Дергачевские чтения — 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности» (Екатеринбург, 2011), ежегодная научная конференция с международным участием «Фольклорные и литературные исследования: современные научные парадигмы» (Омск, 2012), международная научно-практическая конференция «II Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр» (Екатеринбург, 2013).

Структура работы. Исследование состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка (197 наименований).

ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРА АВАНГАРДА В XX ВЕКЕ

§ 1.1 Понятие авангарда в современной культуре

Феномен искусства авангарда наиболее ярко проявился в начале XX века и относится большинством исследователей именно к этому периоду, несмотря на то, что подобные процессы связывают с другими историческими периодами.

«Авангардизм (от фр. *avant-garde* — передовой отряд) — термин, обозначающий течения в искусстве XX века, которые, порывая с реалистической традицией, усматривают в ломке установившихся эстетических принципов, способов построения художественной формы основной путь к достижению искусством своего назначения. Будучи крайним выражением более широкого направления модернизма, авангардизм видит в абсолютизации традиционных принципов искусства тенденцию к выделению его в самодовлеющую эстетическую сферу. Отсюда атаки авангардистов на эстетизм традиционного искусства, поиски различных, часто внеэстетических, способов воздействия на реципиента (читателя, слушателя, зрителя)» [178, 36].

К явлениям авангарда причисляют экспрессионизм, футуризм, дадаизм и сюрреализм, абсурда искусство и др. Энциклопедическое определение авангарда искусства основным его критерием называет разрыв нового явления с традицией и ломку прежних эстетических и художественных принципов. Это справедливо, но не в полной мере. В истории авангарда все гораздо сложнее, чем бунт против чего-либо: общества, традиции, морали. История авангардных течений представляет собой взаимопроникновение эстетических принципов его представителей, достаточно быструю смену направлений и значимые художественные достижения крупных художников периода авангарда.

Определить хронологические и эстетические границы явления, его смысловую наполненность пытались, как представители множества разнородных авангардных течений, так и современные исследователи.

Попытка теоретического осмысления феномена авангарда впервые была сделана Ренато Поджоли в его монографии «Теория авангардистского искусства» (1962). Указанное явление исследователь определяет как идеологическое и социальное, но не эстетическое направление в искусстве. Эта точка зрения господствовала достаточно долго как в зарубежном, так и в советском литературоведении. Социальную и политическую ориентированность авангарда Поджоли связывает с личностью авангардного художника и его психологическим состоянием. Авангардист в полной мере стремится проявить себя в общественной жизни, выразить свою оригинальность не только текстом, но и прямым действием. Действительно, значительная часть представителей авангардных движений, как собственно и сами движения, были социально ориентированы. Прежде всего, это касается итальянских и русских футуристов, которые принимали активное участие в политических переменах в обществе. Футуризм (*futurismo* от лат. *futurum*) называют ответвлением модернизма, авангардистским течением 10-30-х годов XX века. Автором первого манифеста футуристов был поэт Филиппо Томмазо Маринетти (1876-1944). Манифесты итальянских художников В. Боччони, Дж. Северини, Л. Руссолю продолжили развитие движения.

Понятие авангарда Поджоли вписывает в широкий культурный контекст, что дает наиболее полное представление о генетических связях внешне различных направлений. Действительно, идеи футуризма близки другим новаторским школам. Так, русский футуризм часто сопоставляют с символизмом и ОБЭРИУ.

Труд немецкого филолога, историка и социолога Петера Бюргера «Теория авангарда» (1974) вызвал множество споров. Он критически осмысливает послевоенные движения неоавангарда и вводит термин «исторический авангард». Также исследователь впервые дифференцирует

понятия «модернизм» и «авангард», положив этим начало дискуссии, длящейся до сих пор, о границах, первенстве и статусе модернизма. Преодоление понимания авангарда как модернизма, восприятие авангардных движений как самостоятельных явлений, введение понятия художественного «произведения как силового поля» продвинуло исследования в этой области на новый уровень.

Вопрос соотношения понятий авангарда и модернизма остается дискуссионным в современной критике. Вадим Руднев, например, полностью разводит эти понятия: «Необходимо различать два противоположных принципа – модернизм и авангардное искусство. В отличие от модернистского искусства, которое ориентируется на новаторство в области формы и содержания (синтаксиса и семантики), авангардное искусство, прежде всего, строит системы новаторских ценностей в области прагматики. Авангардист не может, подобно модернисту, запереться в кабинете и писать в стол; самый смысл его эстетической позиции – в активном и агрессивном воздействии на публику. Производить шок, скандал, эпатаж – без этого авангардное искусство невозможно» [187; 35]. С этой точки зрения и М. Пруст, и Д. Джойс «классические» модернисты, но вместе с тем, роман Д. Джойса «Улисс», как новаторская форма, наполнен такой новой прагматикой, нацеленной на эпатаж, стоит вспомнить хотя бы запрет на публикацию произведения.

Умберто Эко, напротив, сводит два термина воедино, он пишет о постмодернизме как преодолении авангарда (модернизма) в «Заметках на полях «Имени Розы»». Принимая во внимание обе точки зрения, нужно помнить, что мы говорим об авангардном искусстве не столько с точки зрения историко-литературного процесса (тогда авангард является неотъемлемой частью модернизма как современного искусства в его временных рамках), сколько об авангардизме через призму его принципов, приемов и мировоззренческой основы.

С этой точки зрения мы, вслед за А. Н. Николюкиным, В. П. Рудневым, определяем авангард как «совокупность разнородных направлений в литературе и искусстве», ориентированных на разрыв с классической традицией в литературном процессе и разработку нового художественного языка.

В дискуссию 1960-х годов об авангарде как о «политическом искусстве» вступает Теодор Адорно — немецкий философ, крупнейший социолог и идеолог музыкального авангарда. Он привносит новое понимание искусства авангарда, трактуя его не с точки зрения идеологического и политического инструмента, а возвращая его в сферу эстетики. Разделение авангарда как «События» и как временного опыта предлагает позитивное восприятия феномена. Т. Адорно критически относится к явлению «массовой культуры», противопоставляет ее авангарду как искусству элитарному.

Восприятие авангарда искусства как явления диаметрально противоположного «массовой» буржуазной культуре объединяет многих исследователей. Наиболее заметное, а впоследствии каноническое, эссе Клементя Гринберга «Авангард и кич» (1939) затрагивает эту проблему.

К. Гринберг связывает авангард с европейской традицией, увидев в этом несомненную силу и его позитивную направленность. Вместе с тем, критик настаивает на изначальной аполитичности течений авангарда, которым чужд социальный пафос по сути: «И все же реальность такова, что, как только авангарду удалось «отстраниться» от общества, он тут же повернулся вспять, отрекшись от политики — и революционной, и буржуазной. Революция же осталась внутри общества, будучи частью хаоса идеологической борьбы, которую искусство и поэзия сочли неуместной, едва она начинала затрагивать «благородные» аксиоматические верования, лежавшие доселе в основе культуры. Отсюда следует, что подлинная и важнейшая функция авангарда заключалась не в «экспериментировании», а в поиске пути, следуя которому можно было обеспечивать развитие культуры в условиях идеологического смятения и насилия» [189]. Действительно,

внешняя ярко выраженная политическая составляющая авангарда (многие его апологеты были ярыми сторонниками каких-либо партий, к примеру, сюрреалисты зачастую становились убежденными коммунистами) повлияла достаточно поверхностно на эстетические принципы. «Революция Духа», а не общественного строя была приматом авангардистских исканий. Авангардный художник не разрушает традицию, но и не следует точно за ней, он представляет попытку «имитации имитирования» шедевров прошлой цивилизации.

Авангардное искусство является подражанием подражанию. «Переноса свое внимание с предметов обыденного опыта, поэт или художник обращает его на средства своего ремесла. Если неизобразительное или абстрактное претендует на эстетическую обоснованность, оно должно быть не произвольным и случайным, а проистекать из подчиненности некоему неоспоримому ограничению или первоисточнику. Как только реальность обыденного, внешнего опыта отвергнута, такое ограничение может быть найдено только в самих процессах или правилах, посредством которых искусство и литература ранее реальности подражали. Именно эти процессы и правила становятся предметом искусства и литературы. Если, вслед за Аристотелем и другими мыслителями, сказать, что все искусство и вся литература — это подражание, то в итоге мы получаем подражание подражанию» [189].

Безусловно, интерпретация феномена авангарда, который не является радикально новым, революционным явлением, привела к изменению восприятия искусства авангарда многими сторонниками Гринберга, но также вызвала множество споров. Тезисы Гринберга невозможно понимать без отрыва от времени, в которое они сформулированы, поэтому, помимо эстетического манифеста, его эссе является и заявлением политическим.

Искусство авангарда – объемное понятие, содержащее множество смыслов, в котором сложно выделить определенную доминанту. Всеохватность его дискурса и вместе с тем разнородность стилей и задач,

которые художники авангарда перед собой ставили, затрудняет построение четкой парадигмы эстетических принципов авангардизма. Авангардизм как направление не имеет последовательно выстроенной концепции, он эклектичен и разнороден. Этот феномен имеет подвижные границы, а его система антидогматична и неканонична. Искусство авангарда, с одной стороны, идет на разрыв с традицией, ищет иные пути для восприятия, воссоздания и выражения мира, но в то же время, выбирая новые средства выразительности, сохраняет культуру в самых высших ее проявлениях, противостоит китчу, «массовой» культуре. Основные принципы авангардиста — нетрадиционность и новизна — воплощаются в причудливой игре с формой и смыслом, но это не всегда игра ради игры, не «искусство ради искусства», зачастую авангард представляет собой поиск пути для развития общества и культуры.

Филолог и семиотик М.А. Шапир так охарактеризовал специфику авангардного искусства: «Но если специфика авангарда не в отношении знака к знаку и не в отношении знака к объекту, может быть, она заключена в отношении знака к субъекту, или, что-то же самое, в изменении отношения к знаку? Не потому ли, несмотря на всю неопределенность вопроса, в каждом данном случае мы устанавливаем принадлежность к авангарду почти безошибочно, ибо существо авангарда — в нашем отношении к нему и в его отношении к нам? Другими словами, авангард — это не явление семантики («что?») или синтактики («как?»); это — явление прагматики («зачем? для чего? с какой целью?»))» [195].

Жизненность искусства сливается с его действенностью. В авангарде часто именно действие определяет художественную ценность произведения (пример тому — сюрреалисты с приматом действия в системе ценностей). Творение авангарда поэтому не может измеряться в категориях «понимания — непонимания». Именно этим авангардное искусство отличается от традиционного, где важна степень понимания и принятия произведения. «В отличие от него авангард просто «раздражает» обывателя, причем делает это

попусту, бескорыстно, из любви к искусству. Реакция на него — не направленная, а броуновская, заставляющая «бежать на месте». Настоящий авангардист бросает в воду камешки и созерцает образуемые ими круги. Понятно, что в этом «движении кругов» и есть квинтэссенция авангарда. Искусство объявляет «войну» быту, и все важнейшие события происходят в приграничной зоне. Это еще не быт — так далеко влияние авангарда не простирается, но это уже и не искусство. Это — эстетизированный артистический быт, так сказать, среда обитания, которую художник-авангардист всё время стремится расширить» [196].

Отказ от художественного жизнеподобия — один из значимых признаков авангарда. М. Н. Эпштейн видит в этом приближение авангарда к древней традиции, к сакральному искусству, К. Гринберг так же сближает восприятие реципиентом древней иконы и картины Пикассо: «Авангардное искусство, как правило, нефигуративно — и в этом подчас усматривают его уход в солипсизм и агностицизм, бессилие справиться с реальностью, отказ от ее познания и воспроизведения. Однако не нужно далеко ходить за аргументами, чтобы в неизобразительности авангарда увидеть свойство сакрального искусства, сторонящегося подобий и удвоений действительности — как изготовления фальшивых монет. Жизнеподобие — опасная вещь, ибо создает иллюзию устойчивости, завершенности тех форм, которые отображает, и соблазн их обожествления. Поэтому вторая заповедь гласит: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исход.20,4)» [196].

Но, главным образом, не в религиозной традиции видит Эпштейн главную потерю «вещности» авангардного искусства, а в потере миром материи, кризисе пластичности. «Авангард ближайшим образом связан с апокалиптическим мироощущением, достигшим предельной остроты в раннем христианстве, а затем на долгие века вытесненным из традиций обмирщенной религиозности. ... В авангарде лишь потому так трудно угадать черты религиозного искусства, что оно не предшествует светскому, а

следует за ним. Авангард ближе к иконе, чем к картине, и ближе к письменам и знакам единобожеских храмов, чем к иконе, ибо его предмет — прохождение мира, свернутого и запечатанного, как свиток, накануне великого преображения. Авангард — это и есть искусство построения Образа методом его прохождения, отслоения от зримой, кажущейся поверхности мира. Это реализм апокалиптического века, осознавшего нетвердость и призрачность всех способов устройства мира в себе и для себя, — апокалиптический реализм» [196].

С другой стороны, мировой кризис культуры, утрата его центра говорит о явлении авангарда как об атеистичном и даже в некоторых своих проявлениях антирелигиозном. В христианской культуре центром было безусловное существование Бога. Развитие культуры могло быть либо центробежным, либо центростремительным, и любая структура в этой системе могла занять свое место относительно этого центра. В авангардизме этот центр смещается, и субъект занимает положение центра. Отсюда идут и «апокалипсические» настроения, катастрофичность и обостренная трагичность многих произведений авангарда. Это только две стороны этого многосоставного противоречивого явления.

Искусство как метод построения жизни — это, прежде всего, отличает искусство авангарда от искусства созерцательного. Задача искусства в эстетике авангарда мыслится в том, чтобы переконструировать пространство культуры, создать новые моральные, общественные нормы, нового человека в новом мире. В этом новом мире нет места для объективного, он строится по человеческим законам, которые могут быть фантазмагоричны и иррациональны, и выражает эти законы.

Одна из центральных проблем, которую пытается решить авангард по мере своего развития — это проблема несоответствия традиционных выразительных средств, языка искусства современному миру во всем его противоречии. Это проблема гораздо шире, чем проблема искусства, это проблема философская, мирозерцательная, но она находит выражение и

решение через искусство. В числе художников, которые пытались разрешить противоречия времени, был и Борис Виан.

§ 1.2 Проза Б. Виана и западноевропейский литературный авангард

При обращении к поэтике авангарда стоит учитывать важную особенность данного феномена. Она заключается в том, что искусство авангарда — это сложный комплекс, состоящий из различных течений, таких как сюрреализм, дадаизм, экспрессионизм, тенденций художественного творчества, мировоззренческих и философских концепций в совокупности с отдельными яркими проявлениями авангардных принципов в творчестве отдельных, не принадлежащих к какому-либо направлению художников, одним из которых и являлся, по нашему мнению, Борис Виан. Взаимодополняемость и преемственность авангардных течений создает возможность многозначной интерпретации концепции авангарда.

Возникновение авангарда в начале XX века связано, прежде всего, со значительным стадийным сдвигом в обществе. «Пионеры богемы, которая тогда была тождественна авангарду, вскоре проявили демонстративное отсутствие интереса к политике. Тем не менее, если бы в атмосфере, которой они дышали, не циркулировали революционные идеи, они бы никогда не смогли сформулировать свою концепцию «буржуазности» для того, чтобы определить, кем и чем они не являются» [189]. Эта всеобщая аполитичность ярко проявляется в нежелании Виана включаться в политические дебаты, подчеркнутое равнодушие, сопровождающееся антиклерикальным пафосом, корни которого можно найти в «патафизическом сознании» Виана и отражение темы войны в драматургии как бессмысленной абсурдной бойни, где нет победителей. Но к середине 50-х годов Виан корректирует свою позицию, выступая с антивоенной песней «Дезертир», которая была встречена публикой с воодушевлением, но вскоре запрещена правительством.

Рубежное, переходное значение авангарда не только во временных границах, но и на границе между искусством и «семиотикой искусства»,

отразилось на формах выражения эстетических принципов. Многочисленные манифесты показали воинственный настрой и революционный пафос художников.

Искусство и литература авангарда часто характеризуются общей терминологией, в русле литературного авангарда выделяют несколько школ: футуризм, сюрреализм, дадаизм, экспрессионизм.

Во французской литературе начала XX столетия сложились школы сюрреализма (А. Бретон), дадаизма (начало положено в Швейцарии Т. Тцара, позже присоединились французские поэты и писатели Ж. Кокто, Л. Арагон и другие). Экспрессионистское движение, зародившись в Германии, стало широко известно во всей Европе. Пражская немецкая школа экспрессионизма стала ведущим явлением в этом направлении. Среди писателей, представляющих Пражскую школу, называют Г. Майринка, Ф. Кафку и других. Основателем венской школы литературного экспрессионизма считают Ф. Верфеля. Именно Ф. Кафку среди приоритетных для себя писателей называет Б. Виан, упоминая как «великое» его произведение «В исправительной колонии».

Кафкианская деформация мира, его расколотовое пространство, жестокость человека и в то же время увлечение идеями «вещи» как знака, зооморфизм (Кафка — насекомое, крот, галка, собака; Виан — мышка, уапити, Сенатор Дюпон), «машинный», технократический цивилизационный социум — все это в целом говорит о некотором тяготении Б. Виана к эстетике и поэтике экспрессионизма.

Своеобразным манифестом авангарда становятся «Тетради» Коллегии Патафизики — сообщества литераторов, музыкантов, поэтов, художников, основанное в 1948 году. Альфред Жарри со своим революционным романом «Деяния и речения доктора Фаустролля, патафизика» дал мощный толчок к развитию «науки о воображаемых решениях». Преодоление метафизики, возведение случая в абсолют, принятие алогичности как закономерности — вот принципы, которыми руководствуются патафизики. Король Убю —

персонаж театра А. Жарри становится символом бесконечности, нарушителем казуальности и комическим проводником новой феноменологии, где объект воспринимается как совокупность не реальных, а виртуальных свойств.

Патафизика по своей сути является игрой, объединяющей феноменологию, метафизику и философию. Гордое звание патафизика в свое время носили и Борис Виан, и Марсель Дюшан, Эжен Ионеско, Ман Рэй, Жан Бодрийяр, Умберто Эко. Именно в патафизике, в анархической вседозволенности, как считали сюрреалисты, и есть зародыш сюрреализма.

Не менее известна и другая школа Коллегии Патафизики — литературная группа УЛИПО, основанная математиком Франсуа Ле Лионне и писателем Раймоном Кено. Толкование литературных ограничений, таких как форма, размер, стиль, лексические и грамматические нормы, искусственно привнесенные в текст, рождает множество произведений экспериментальной литературы. Ограничивает ли это вдохновение художника и читателя? Как возможности языка соотносятся с процессом творения? Эти вопросы исследовали члены коллегии. Интерес к знаку, к предмету, а не к понятию о нем отличает изыскания УЛИПО.

«Адольф, Доктор Фостроль, Суровая зима, Исправительная колония. И Пилон. Вот мои пять великих» [Цит. по 87, 237]. Это слова Б. Виана из интервью, которое приводит в своей книге «Параллельные жизни Б. Виана» его биограф Н. Арно. Сопоставление в одном ряду Б. Констана, А. Жарри и Р. Кено, автора романа «Суровая зима», и Ф. Кафки говорит об особом внимании писателя к неординарной личности творца — человека, перешагивающего границы общепринятого. Кроме того, важным обстоятельством становится тот факт, что Р. Кено, как и Б. Виан, был возведен в степень Трансцедентного Сатрапа Коллегии Патафизики.

«Следует отметить, что среди названных пяти великих не авторы, а их персонажи, которые, видимо, наиболее значимы для Б. Виана. Такой тип рассуждений характеризует человека, для которого мир искусства, особенно

искусства слова превалирует над реальным миром. Так, Адольф существует как бы независимо от Константа, а Фостроль — от А. Жарри, они самоценны и символичны. Создание образа - поиск архетипа. Это некие архетипы, к которым обращается сознание автора. Концепция типа, изобретенного художником и скопированного жизнью — одно из положений английского эстетизма (О. Уайльд, «Упадок лжи»). Ирреальное, воображаемое, виртуальное становится житнетворящим фактором» [84; 17].

Началом преобразования мира для создателей УЛИПО стала игра с формой слова, например, знаменитые «хайки» Р. Кено, в которых он предлагает оставлять только конечные слова в рифмующихся строках. Известен также сборник стихов Кено, в тексте которого применялась стилистика «Книги» С. Малларме: «Сто тысяч миллиардов стихотворений» (*Cent mille milliards de poèmes*), 1961. Страницы были разрезаны по строкам, и читатель мог создать почти бесконечное число вариантов стихотворений.

В поэзии и прозе Б. Виана также прослеживается стремление к созданию особого языка приемами тавтограммы, липограммы, введением «англицизмов» и «германизмов» в текст, сотворением новых слов, например, «уапити», «пианоктайль», «savanturier», «chef-d'nerf» и других.

Для авангардистов в полной мере характерен следующий постулат Л. Витгенштейна: «Границы моего языка означают границы моего мира» [Цит. по 97; 62]. Это также коррелирует с виановским принципом построения текста, его непрекращающимся словотворчеством: если нет имени для вещи из его мира, то имя выдумывается, как выдумывается и вещь.

Авангард как активное формостроительство, постоянное авторское взаимодействие с языком находит воплощение в текстах писателя в создании «langage-univers» («язык-вселенной»), феномене, описанном Ж. Бэнсом, исследователем творчества Б. Виана.

Авторское «Я» в литературе авангарда в наибольшей степени взаимодействует с формальными функциями слова (множеством знаковых систем), и в то же время авангард исходит из телесной природы носителя

языка. В литературе авангарда открывается и выдвигается на первый план значимость элементов, а также проявляется особый интерес к перемещению элементов внутри художественного текста (литературного, изобразительного, музыкального, сценического).

Таким образом, авангард как течение можно определить в качестве динамического процесса, который, открывшись, не может завершиться, а только совершенствуется в своей динамике. Разумеется, любое крупное стилевое течение не исчерпывается до конца. Наиболее яркий пример — романтизм. Хотя, надо сказать, что это течение является в большей степени психологическим, чем стилистическим. Но авангарду удалось вобрать в себя наибольшее количество художественных и внехудожественных параметров. Именно авангардное искусство пересекает границы «художественного». И поскольку динамический процесс открыт, то вполне естественно, что идет его освоение. При этом открытие может быть вовсе и не названо. Так, сами авангардные авторы не именовали себя авангардистами и не всегда успевали отрефлексировать свои находки. Это касается не только первых волн авангарда начала века, но и самой последней волны. Дело в том, что авангардное произведение включает в себя сильный провокативный элемент — именно как элемент искусства.

Борис Виан в этом смысле провокативен не только как писатель, но и как фигура (отсюда смена имиджей: принц богемы, инженер, трубач). Самая яркая провокация, безусловно, создание Вернона Салливана и игра в паралитературу, которая шла параллельно с созданием новаторских романов автора, но вошедших в классическую литературу XX столетия («Пена дней» входит в программу по литературе французских лицеев).

Одна из центральных программных коллизий, которые видит перед собой авангардизм и которые он пытается решить, — это несоответствие старого, традиционного языка (языка искусства) и новой, изменившейся (изменяющейся) жизни. Отсюда появление множества направлений, стилей,

«языков»: дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм. Идет поиск нового языка, нового выражения действительности.

Ю. Крестева в своей культовой работе «Революция поэтического языка» (1974) устанавливает границы первых явлений литературы авангарда от середины XIX века в связи с творчеством Малларме и Лотреамона. Читать теперь означает декодировать текст, таковы образцы литературной речи и Дж. Джойса, и Ф. Кафки, текст теряет свое предназначение логической структуры и выявляет «отрицание» коммуникативной функции слова, делая его скорее инструментом поиска нового значения.

Новое понимание функции литературного произведения рождает экспериментальные подходы, новые формы в различных видах искусства.

Так, в драматургии возникают новые авангардные направления, сложившиеся еще на рубеже XIX-XX веков, в рамках которых формируется драматургия А. Жарри – кумира Б. Виана. Драматургия Бориса Виана вызывает ассоциации с театром А. Жарри у Ж.Кокто, присутствовавшего на премьере его пьесы «Живодерня для всех» и с поэтикой театра жестокости А. Арто у автора «библии авангарда» современного театра М. Эсслина (М. Эсслин. Театр Абсурда).

Авангардист создаёт собственный мир (или «модель мира»); авангардистское произведение искусства не воспроизводит и не подразумевает известную нам, окружающую нас или лишь возможную действительность, но формирует новую действительность, новые правила, которые для нашего автора сформулированы им же самим в интервью о патафизике. Эти выводы косвенно подтверждаются в интервью Б. Виана. 25 мая 1959 на «Франс 3» (радиостудии) состоялась передача, посвященная десяти «великим литературным журналам». Частью этой передачи была беседа Б. Виана с М. Бернаром о Патафизике. Виан объясняет основы этой «науки», изложенные доктором Фостроллем в «Деяниях и речениях Доктора Фостролля» А. Жарри. «Первый постулат Патафизики — равенство противоположностей, причем для Фостролля добро и зло — равноценны.

Второй: исключение есть правило, следуя другой формуле, гласящей: Патафизика — это Наука, убеждаемся, что в Науке только исключение двигает вперед саму Науку. Третий: поиски скрытого, виртуального в любом явлении: «Я охотно признаюсь, что осмысляю вещи так, как другим это не придет в голову» [Цит. по 87, 270-271]. Иначе, писатель предлагает читателю модель текста, в которой смысловое пространство абсолютно исключает обычное, стереотипное восприятие мира. Роман Б. Виана «Пена дней» — это яркий пример того, как средствами языка писатель формирует реальность Колена и Хлои и разрушает ее в финале.

В заключение стоит отметить, что одна из центральных проблем, которую пытается решить авангард по мере своего развития, — это проблема несоответствия традиционных выразительных средств, языка искусства современному миру во всех его противоречиях. Это проблема гораздо шире, чем проблема искусства, это проблема философская и миросозерцательная. Авангард как новый путь развития традиционной культуры в ее высшем понимании, как противодействие «массовой культуре» и китчу становится способом не только формотворчества, но и жизнестроительства.

В этом смысле Борис Виан, «человек-оркестр», мистификатор и провокатор, строит не только текст по авангардным канонам, но и собственную жизнь. Он оказывается в числе художников, которые пытались разрешить противоречия времени.

Эпатаж, языковая игра, мистификация читателя, пародирование сюжетов, ситуаций и литературных и речевых стилей создают нетрадиционную атмосферу виановских произведений.

«Меня не интересует то, что мы видим в реальности, меня занимает то, чему нет места в нашем мире» [2; 18] — так определял сам Виан направленность своего творчества. Этим он близок искусству авангарда с его отказом от реальности, господствующими идеями художественной деформации, с мощными формами алогизма, гротеска, пародии, которые представлены в романистике Виана.

Глава 2. Сюрреалистическая поэтика в романистике Бориса Виана

2.1. Феномен сюрреализма как литературной школы XX века

Сюрреализм — (фр. *surrealisme* — «надреализм», сверхреализм) — «одно из самых значительных и долговечных художественных направлений европейского авангардного искусства XX в. Сюрреализм зародился во Франции в начале 20-х годов, пережил несколько кризисов, пережил вторую мировую войну и постепенно, сливаясь с массовой культурой, пересекаясь с пост- и трансавангардом, вошел в качестве составной части в постмодернизм» [175; 213]. Это одно из определений сюрреализма, которое выражает его основные черты в литературно-историческом процессе, но сущность течения не отражает. Необходимо разобраться в феномене сюрреализма, обратиться к сути художественных принципов, которыми руководствовались в своем творчестве представители этого течения, в значительной степени повлиявшего на ту литературу, какую мы имеем сегодня.

Андре Бретон дал следующее определение в «Манифесте сюрреализма» (1924): «Сюрреализм есть чистый физический автоматизм, посредством которого мы стремимся выразить в слове или в живописи истинную функцию мысли. Эта мысль продиктована полным отсутствием всяческого контроля со стороны рассудка и находится за пределами всех эстетических и моральных норм» [187]. Эта «запредельность», «нереальность» — тот фундамент, на котором строится здание сюрреализма.

Одно из основополагающих отличий любого классического текста — это то, что он должен быть узнаваемым. Сюда можно отнести как узнавание изображаемого в реалистических романах, так и романтические штампы, которые по типу флажка обозначают конкретную ситуацию, а также определенную модель сказки. Сюрреалисты предлагают совсем иное прочтение и порождение текста. Прежде всего они идут на разрыв с

реальностью: изображаемое не может быть узнано, так как не существует, нет определенной модели, по которой выстраиваются образы, нет конкретных однозначно читаемых символов, но вместе с тем глубокий культурный слой, питая сюрреалистов, переосмысливается и встраивается в новые парадигмы. Вслед за Ямпольским следует говорить о «производстве новых смыслов». «Современная культура, умножая формы фиксации текста, одновременно постоянно ищет новизны. Новое и традиционное входят в динамический сплав, который в значительной степени оказывается ответственным за производство новых смыслов. По сути дела, производство смысла заключено в этой «борьбе» памяти и ее преодоления» [155; 15]. Х. Л. Борхес говорит о том же в своем парадоксальном утверждении: «Историй всего четыре. И сколько бы времени нам не осталось, мы будем пересказывать их — в том или ином виде» [155; 15].

Возникновение теории, постулирующей полную свободу творческого процесса от любых контактов с внешним миром, от какой бы то ни было ангажированности неслучайно. Осмысляя значение сюрреализма и его сущность, в 1952 году Бретон определяет его как призвание: «Когда тебе двадцать пять, воля к борьбе определяется тем, что кажется вокруг самым оскорбительным, самым невыносимым. В этом смысле недуг, симптомы, которые являет нам мир сегодня, коренным образом отличается от того, что точил его в 20-е годы. Если говорить о Франции, то тогда основной угрозой разуму было застывание, сейчас же он стоит на грани распада» [187]. Пережив Первую мировую войну, общество, ранее расколотое и терзаемое противоречиями, успокаивается, и необходимость пересмотра ценностей и понятий отпадает. И задача сюрреалистов заключается в расшатывании, подрыве «застывающего» довольного буржуазного общества. В 1952 г. состояние общества кардинально меняется: «мир пронзали разнообразные трещины, раскалывающие как сам земной шар, так и (наполняющее его) сознание людей — это и непримиримое противостояние двух блоков, и тоталитарные методы правления, и атомная бомба» [147; 61].

В связи с активной позицией сюрреалистов ход истории и развитие движения тесно взаимосвязаны. «Преимущество такой двойной перспективы состоит в том, что сюрреализм перестает восприниматься лишь как сноп искр, которые, вспыхнув в 1924 г., никак не хотят вновь погрузиться во тьму, — иначе говоря, движение больше не рассматривается лишь как череда входивших в группу художников и поэтов, как последовательность сменявших друг друга открытий или набор разнообразных политических пристрастий и антипатий: определением сюрреализма становится его роль. В конечном счете, сюрреализм, наверное, и есть лишь эта роль — или, если угодно, лишь катализатор освобожденного мира, катализатор его освобождения» [147; 60].

«Сюрреалистический дух» прослеживается в литературе со времен средневековья с приматом иррационального в ее литературе и мировосприятии, но исторический сюрреализм заявил о себе в 1924 году с выходом «Манифеста сюрреализма», где и были даны его базисные положения, ориентиры и приоритеты.

Распад центральной группы движения «дада» (а с ними прослеживается непосредственная связь сюрреалистических открытий) приводит Бретона к мысли о том, что разрушительный дух дадаизма есть преодоление самого себя: «Мы прекрасно знаем, что, лишь освободившись от приземленности нашего мира, способна неукротимая фантазия каждого расцвести в полной мере, и в ней тогда будет куда больше Дада, нежели в нынешнем движении» [147; 61]. Отношение к дадаизму у Бретона было сдержанное, даже в период наибольшей близости, а Луи Арагон вообще изживает в себе дух дадаизма, гиперболизируя и превращая в «шутовской коллаж» его идеи. Окончательный разрыв с Тристаном Тцара происходит к концу 1923 года.

Официальное же окончание существования движения сюрреализма приходится вскоре после смерти Бретона в 1969 году — выходит статья

одного из сюрреалистов Жана Шюстера «Четвертая песнь», где и был объявлен «конец сюрреализма».

Бретон и его товарищи не ограничивались временными рамками, они не отвергали традиции и «учились сюрреализму», видели сюрреальность не как метод, а как настроение, ощущение. Свифта они определяли как «сюрреалиста в язвительности», Сада — «сюрреалиста в садизме», Шатобриана — «сюрреалиста в экзотике», Бодлера — как «сюрреалиста в морали», но Сад в эстетике сюрреализма был знаковой фигурой. «Ослепительно-черное солнце», «мастер трагического юмора, суть которого нам еще предстоит определить» — так отзывается о нем Андре Бретон. Эстетика «черного романа» интересовала сюрреалистов в силу его атмосферы чудесного, «оплота неумного изображения», «воплощения самого духа романов». Чарльз Метьюрин, Орейс Уолпол, Ахим фон Арним, Новалис, Генрих фон Клейст, Гельдерлин, Георг Бюхнер были одобрены сюрреалистами.

Вместе с сюрреализмом в европейскую культуру приходит увлечение экзотическими культурами, которые не могут быть полностью открытыми и доступными в силу языковых барьеров или отсутствия письменности. Это и культура Океании, и культура американских индейцев и древних кельтов. Эти пограничные культуры, «границы мира» подталкивают сюрреалистов к поискам границ разума. «В начале 20-х Бретон и его сподвижники (вместе с находившимися в явном меньшинстве врачами или гениальными самоучками наподобие Ганса Принцхорна) стали первыми, кто открыто признал художественную ценность рисунков сумасшедших, и прежде всего больных шизофренией. Тем самым сюрреализм как бы воскрешает функцию безумца в первобытном обществе» [147;47]. Бретон об искусстве сумасшедших говорил следующее: «Не побоюсь утверждать — и мысль эта выглядит парадоксальной лишь на первый взгляд, — что искусство тех, кого относят к категории душевнобольных, являет собой как раз оазис духовного здоровья» [147; 51].

Этот довольно широкий круг интересов сюрреалистов ни в коей мере не выстраивается в традицию. К. Леви-Стросс и Ж. Шенье-Жандрон определяют этот процесс термином «интеллектуальный бриколаж» — «процесс, когда литературные или художественные произведения рождаются на свет не просто для удовольствия автора, но и в попытке понять их внутренний смысл» [147; 58]. Так возникает и получает свое объяснение идея сопричастности, магического приобщения, которая лежит в основе «сюрреалистического приключения». Приближение к скрытым истинам, звуки иррационального, которые постоянно звучат в рациональном мире, слышимые через искусство, — это предлагают осознать сюрреалисты. Интересы группы Бретона широки — это и автоматическое письмо, случай, сновидения, подсознательное и чудесное. Защищая иррациональное, Бретон во главу угла ставит чудо: «Скажем коротко: чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно. В области литературы одно только чудесное способно оплодотворять произведения, относящиеся к тому низшему жанру, каковым является роман, и в более широком смысле — любые произведения, излагающие ту или иную историю» [187].

Появление в 1924 году эссе Луи Арагона «Волна грез» внесло в эстетику сюрреализма новые понятия, которые для нее стали ключевыми. Это «грезы» или «сны». Человек становится сюрреалистом, когда попадает во власть «всемогущих грез», «обретающих характер видимых, слышимых, осязаемых галлюцинаций». Только погружаясь в грезы, сюрреалист может вырвать себя из ложной системы социальных институтов и моральных норм.

Сюрреалист «узнает» себя там, где царят «случай, иллюзия, фантастика, греза», где торжествует всемогущее «чудесное», способное «автоматически» сотворить новую реальность, «сверхреальность», способное создать некий синтез, снимая все противоречия реального и воображаемого, высокого и низкого, прошлого и будущего. Чудесное для сюрреалиста — это «реальное чудесное», «чудеса» в повседневной действительности.

Именно чудо в том или ином виде, «повседневное чудо», если следовать терминологии сюрреалистов, присутствует, так или иначе, в каждом виановском произведении. Детски-наивный взгляд на мир, возможность насладиться волшебной сказкой, выйти за пределы логичной рациональной реальности — к этому призывали сюрреалисты, к этому же стремится Виан. Сказочен его первый роман «Пена дней», в нем не действуют законы разумного мира, все происходит по законам сказки: мышка оказывается гораздо человечнее полицейских и священников, розы вырастают на оружейных стволах, облако прячет двух влюбленных от посторонних глаз.

Иррациональность сюрреалистов напрямую соотносится с воссозданием священного, которое зачастую связано с нарушением табу, «предела, за которым вещи, освобождаясь от недифференцированной и аморфной природы мирского, становятся правым или левым, черным или белым», по выражению Мишеля Лейриса.

Поиски в связи с этим сдвигаются в область таких ценностей как поэзия, эрос, свобода (духовная, политическая, социальная). Эти ценности, по мнению сюрреалистов, призваны к разрушению границ существующего мира и воссозданию его предельно точно в неделимом изначально заданном варианте. Идея воссоздания и разрушения доминантна и обратима. «Возможно, нам следовало бы научиться уничтожать ценности в тот самый момент, когда мы их обретаем», — эти слова Франсиса Понжа характерны для эстетики сюрреализма. Не принимая мир и существование повседневного человека в «обыденном» мире, сюрреализм пытается «преобразить мир» (Маркс) и «изменить жизнь» (Рембо) при помощи бунта — поэтического и политического. Вместе с тем сюрреализм остается верен своей противоречивой амбивалентной природе: воспевая неповторимую исключительную любовь, ничем не ограниченную свободу, сомнамбулическое вдохновение, «ничего не прощающее» воображение, он противопоставляет этому восторженному лирическому настрою юмор —

«бунт высшего порядка», «чувство театральной и безотрадной бесполезности всего», по определению Жака Ваше. Этот юмор сродни виановскому, корни которого явственно видны еще у Франсуа Рабле, а позже у Альфреда Жарри, которому присуще абсолютное отрицание всех культурных иерархий.

Познание в сюрреализме, по признанию Мориса Надо, «обходится без разума, его место занимает действие». Вообще, действие для сюрреалиста — высшая мера проявлений мира и человека.

Чудо сюрреалистов напрямую соотносится с действием, которое было для них обоснованием и оправданием всего: «Мне кажется, что любое действие несет в себе внутреннее оправдание, по крайней мере для того человека, который способен его совершить: мне кажется, что это действие наделено лучезарной силой, которую способно ослабить любое истолкование. Истолкование попросту убивает всякое действие, последнее ничего не выигрывает оттого, что его почтили таким образом» [187].

Арагон вторит Бретону, говоря об «искрящихся чудесах, которые, подобно делящимся клеткам, разбегаются от меня в разные стороны». Магия сюрреализма не становится самоцелью, ирреальность образов, их хаотичность часто уступает большой продуманности и становится методом высказывания идей, стремящихся разорвать обыденные представления (пример тому — зрелые работы Рене Магритта). Такая ситуация хорошо видна в кинематографе, продолжившем традиции сюрреализма, потерявшие со временем свежесть в живописи и литературе. Примеры тому — картины Луиса Бунюэля, Дэвида Линча, Яна Шванкмайера.

Оправдание и значимость действия как такового в сюрреалистической концепции обосновывает и «самый простой сюрреалистический акт», по словам Бретона: «Ни для кого не секрет, что сюрреализм объявил своим принципом абсолютный бунт, безграничное неподчинение и узаконенную диверсию, полагаясь на одно лишь насилие. Самый простой сюрреалистический акт состоит в том, чтобы выйти на улицу с револьвером в руке и палить в толпу покуда хватит сил» [187]. Антигуманистическое

утверждение с первого взгляда, тотальная деструкция, попрание свободы других и утверждение личной свободы — с одной стороны, приводит к полному переосмыслению насилия в практике сюрреализма — с другой. Сдвиг в системе ценностей, приводящий к бунту как высшей мере человеческого существования, определяет общий и образный концепт этого высказывания. Вследствие этого мы склонны согласиться с идеей Шенье-Жандрон: «Мне здесь скорее видится описание предельных проявлений насилия, призванного по-дионисийски утвердить пространство во всей его полноте и, соответственно, опустошить сознание, которое само становится пространством и безграничным отчаянием растворяет в моменте времени свое становление» [147;15].

«Писать, говорить, рисовать так, чтобы рассеивалась власть разума, чтобы приглушалось осознание самого себя, уступая место сжимающей перо или кисть руке, рождающемуся на наших глазах слову...» [187]. Автоматическое письмо — творческий метод, на который сюрреалисты возлагали большие надежды, исчерпал себя довольно быстро, но внес много нового в практику сюрреализма. Автоматизм — это способ создания не только письменного текста, но и устного слова, и графического изображения. Традиции гипнотических снов вырастили теории автоматизма. Бретон: «Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить или устно, или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [187].

Таким образом, автоматическое письмо переходит в практику сновидческого создания текста. Сон и греза всегда были чрезвычайно интересны для сюрреалистов. «Они засыпают повсюду», — говорит Луи Арагон. После появления эссе Арагона «Волна грез» в 1924 году понятия «греза» и «сон» — становятся основополагающими для сюрреалистов. В этом пристальном внимании можно угадать и долгую поэтическую традицию, которая делает акцент на вдохновении, когда поэт становится

посредником между высшими силами и земным миром, проводником божественной энергии. В этом смысле Бретон в «Автоматическом послании» (1933) обращается к творчеству Лотреамона и Рембо, видя в их произведениях строки, «дарованные свыше». «Отъединенность», отказ от самого себя постулировал Бретон при совместной работе с Филиппом Супо над «Магнитными полями» еще в 1919 году. Результат этого совместного эксперимента подтвердил безличный характер творческого начала. Вместе с тем автоматическое письмо вызвало немало трудностей и разногласий. Андре Бретон придерживался того, что «фраза полусна», нереальный, фантомный образ создает весь сновидческий текст и не выводит художника из своего поля, превращая произведение в неподвластный рассудку поток образов. У Арагона, напротив, автоматическая фраза, услышанная в реальности, или «фраза полусна», как у Бретона, лишь задает ритм, движение текста, его образную систему, но развитие и сочетание всех элементов происходит сознательно. Чувственное восприятие, неподвластное интеллектуальному, контролю ставит сюрреалистов перед проблемой искусственности. Для того чтобы удержать себя в поле бессознательного, требуются сознательные усилия, чего сюрреалисты всячески старались избежать. Задачу и предназначение автоматизма Бретон определяет в стремлении «освободить индивида от запретительных факторов, которые сдерживают его и приводят в замешательство порой до такой степени, что реализация его скрытых возможностей становится решительно невозможной» [50; 97]. «Все давно записано на едином листе, и напрасно наши писатели норовят выдать за сверхъестественный дар обыкновенный процесс фотографической проявки и закрепления» [Там же]. Своей позицией сюрреалисты протестуют против элитарного искусства, они вообще не проводят грань между литературным и нелитературным, и даже между художественным и нехудожественным.

Теория автоматического письма повлияла и на теорию образа в практике сюрреализма. Все сознание индивида воспринимается как источник

образов. «Сюрреализм есть особый порок, и заключается он в беспорядочном и безудержном употреблении наркотика, имя которому — образ» [50;111]. Вторит Арагону и Бретон: «Сюрреализм воздействует на сознание подобно наркотикам...Сюрреалистические образы во многом схожи с образами, навеянными опиумом, которые человек не вызывает в себе сам, но которые являются к нему совершенно произвольно, деспотически» [Там же].

Эти образы имеют столь мощную природу, «силу желания», что могут материализоваться в будущем. Самый яркий пример — образы стихотворения «Подсолнечник», которые предвещают встречу Андре Бретона и Жаклин Ламба. Смысловое и языковое наполнение образа, их соотношение и значимость варьировалось и у сюрреалистов.

«Сияние аномалии» сюрреалистических образов подготавливает появление такого термина, как «объективный случай». «Случаем следует считать формальное проявление внешней необходимости, пытающейся проторить себе дорогу в человеческом бессознательном» [50;146]. Важную роль играет совпадение естественной необходимости с «человеческой необходимостью» — его желаниями, эмоциями, страхами. Знак (письменный, живописный) всегда предшествует событию. «Вслушивание в голос желания» — практика сюрреалистов, пересекающаяся с фрейдистскими теориями излечения от невротических комплексов, пропагандировалась сюрреалистами.

Еще один важный компонент сюрреалистической эстетики — черный юмор. Открытие его приходится на 30-е годы. Этот феномен существовал задолго до обращения к нему сюрреалистов, но именно они внесли теоретическое осмысление в практику и ввели сам термин в «Антологии черного юмора» (1940). Осмысляя суть черного юмора, Шенье-Жандрон делает следующий вывод: «Случай несет в себе безграничную надежду (даже если вместо ожидаемого чуда желание приносит трагическую развязку) и уверенность в том, что между словами, обусловленными субъективностью их автора, и «ходом вещей», событий — истории, открытой для всех — порой

может обнаружиться магическое соответствие, когда событие метафорическим или метонимическим эхом отражает явленный нам ранее знак. Юмор же скорее движется в противоположном направлении: суть его состоит в разложении с помощью подрывного образа тех представлений, которые мы составляем себе о внешних событиях и об их угнетающей связи с нашим Я ... Противостояние этих двух полюсов — юмора и случая — сливается в поэтической практике сюрреализма. Эпитет черный по отношению к юмору пришел в тесной связи его с темой смерти, но вместе с тем «трагический» аспект юмора исключен. Лишь Анни Ле Берн — но уже много позже — настаивает на трагическом осмыслении этого феномена, утверждая, что черный юмор «соотносится с юмором объективным именно как осознание невозможности постижения мира, как абсолютное принятие принципа противоречия, на который неизменно наталкивается любая попытка осознать жизнь» [50;159].

Классическое произведение искусства предполагает знание, узнавание изображенного. Даже такая высокая степень стилизации, которая отличает кубизм, в конечном счете предполагает узнавание. То, что сюрреализм предложил зрителю, не может быть узнано, потому что не существует в реальности. Изображенное на картинах Макса Эрнста, Ив Танги, Рене Магритта уникально. Появление подобных образов непредсказуемо; они — материализованная вспышка фантазии, неупорядоченные видения, возникающие на грани сна и пробуждения (С. Дали), алогичные сочетания элементов реальности (Р. Магритт), образы, конструируемые по принципу биологических (Х. Миро) или кристаллических (М. Эрнст) форм, иногда абстрактные структуры, лишенные элементов фигуративности. Уже отсюда следует, что название «сюрреализм» означает не высшую степень реализма, но некую сверхреальность, то есть предлагает не новые методы и формы, но принципиально новый источник творчества.

«Сюрреализм — это реальность, освобожденная от банального смысла», — говорит Рене Магритт.

Сюрреалистическое приключение, проект — множество определений давали этому феномену. «Все свидетельствует о том, что существует определенная сюрреалистическая идея, дух сюрреализма, требования которого непреложны» [50; 21]. Сами же сюрреалисты определяли свой метод очень поэтично: «Сюрреализм есть признанный, принятый и применяемый источник вдохновения» [50; 100]. Анонимная фраза, расхожая в среде сюрреалистов, еще более наполняет этот феномен многочисленными смыслами: «Если вы любите любовь — вы любите сюрреализм».

Наш краткий экскурс в эстетику и поэтику сюрреализма мы закончим словами Андре Бретона: «Даже если не останется никого из тех, кто первым связал с сюрреализмом свою надежду что-либо значить в этом мире и свою страсть к истине, сюрреализм пребудет и тогда» [50; 21].

§ 2.2 «Пространственная игра» в романистике Бориса Виана как построение сюрреалистической модели текста

Пространство в текстах Виана нерационализированно: геометрия и непрерывность нарушены, логика искажена. Важнейшими характеристиками пространственной категории в романистике Бориса Виана являются: полюсной тип пространства, наличие нескольких пространственных уровней в одном поле, многочисленные сдвиги локусов, подвижность и изменчивость пространства под влиянием персонажей, смысловая насыщенность топосов.

Прежде всего обратим внимание на идею двойственности, антитетичности, заложенную в пространственной модели романов автора. Эта черта характерна для всех романов Бориса Виана, начиная с ранней «Пены дней» и заканчивая «Сердцедёром». Конечно, это не однозначная статичная категория, пространство модифицируется в каждом романе, выражается различными стилистическими средствами. Мир романов Виана — это две субстанции: «свое» и «чужое». Антитетичность пространства — это и категория построения текста, и категория внутреннего мироощущения автора и его персонажей. В этом есть как следы архаичного представления о мире, так и черты романтической традиции «земного» и «небесного», «здесь» и «там». Но это не два разных мира в романистике Б. Виана, мир романов — единое, пластичное, динамичное пространство, которое может менять вид, форму, содержание.

Особенно ярко эта тенденция к противопоставлению топосов, к полюсному делению пространства прослеживается в «Пене дней», ведя к пародированию и смешению стилей в пределах одного текста. Две части пространства: мир главных героев Колена, Хлои, Шика, Ализы находится в конфронтации с другим миром: миром рабочих, священников, власти. Пространство Виана всегда полюсное и оппозиционное. Это «холод» — «тепло», «внутреннее» — «внешнее», «свое» — «чужое». Каждый локус несет определенную психоэмоциональную нагрузку. Мир «детей» и

«взрослых» — так обозначает эту оппозицию Г. К. Косиков. Понятие «дети», введенное исследователем, вовсе не означает характеристику возраста, но определяет символику образа, связанную с выражением «он в душе ребенок».

В «Пене дней» внешний холодный враждебный мир «взрослых» противостоит теплomu веселому и безопасному миру «детей». Идиллия героев может существовать до тех пор, пока они не взаимодействуют с этим чужим миром. В мире Колена нет ничего невозможного: трансформация пространства происходит постоянно, превращая событийный ряд в фантасмагорию. Колен и Хлоя во время прогулки легко прячутся от остальных прохожих в облаке, в свадебном путешествии отгораживаются от мглы с помощью цветных стекол. Закрытое пространство, куда не пускают «чужих» (деление на «своих» и «чужих» отмечал В. Ерофеев), находится в самом центре реальности и не может противостоять ей. Свет, солнце, тепло — основные характеристики мира героев. «Застекленный с двух сторон коридор, ведущий на кухню, был очень светлый, и с каждой его стороны пылало по солнцу, потому что Колен любил свет. Куда ни глянешь, повсюду сияли начищенные до блеска латунные краны. Игра солнечных бликов на их сверкающей поверхности производила феерическое впечатление. Кухонные мыши часто плясали под звон разбивающихся о краны лучей и гонялись за крошечными солнечными зайчиками, которые без конца дробились и метались по полу, словно желтые ртутные шарики» [3; 46]. Сказочный мир феерии, волшебства, красок оказался слабым и беззащитным перед миром жестоким и сильным. «Небо висело совсем низко, красные птицы едва не задевали телеграфные провода, поднимаясь и опускаясь вместе с ними от столба к столбу, а их пронзительные крики отражались в свинцовой воде луж... Равнина по обе стороны дороги была покрыта жиденьким ползучим блекло-зеленоватым мхом, да кое-где мелькали растрепанные деревья с корявыми стволами. Воздух был недвижим, даже малый ветерок не рябил жидкую грязь, которая черными фонтанами разлеталась из-под колес» [3; 102].

Волшебная печь, пианоктайль, зловещая машина по производству таблеток, угри в раковине, зажигалка, заряженная солнечным лучом, мышка как лучший друг героев — элементы ирреального мира грезы, сюрреалистического сна.

Болезнь Хлои (кувшинка в легких) проходит также во взаимодействии с изменениями пространства. Герои уже не в силах справиться с надвигающимся темным миром, который стремится их поглотить. «Чужой» мир сильнее теплого мира героев. Вражда пространств неизбежно ведет к поглощению холодным миром ненадежного теплого.

Антитетичность пространственных структур в текстах Бориса Виана приводит к неустойчивости конструкций, к появлению пластичного, текучего мира, легко деформирующегося под влиянием героев. Рассмотрим подробнее принцип взаимодействия героев и пространства.

О формировании телом своего собственного пространства говорил Аристотель, вслед за ним Леонардо да Винчи, в XX веке М. Ямпольский работал над вопросом взаимоотношения тела и пространства. «Тело формирует свое пространство, которое для внятности я буду называть «местом». Оно вписывается в «место» и формирует его собой. ... Человеческое тело также — вещь. Оно также деформирует пространство вокруг себя, придавая ему индивидуальность места. Человеческое тело нуждается в локализации, в месте, в котором оно может себя разместить и найти пристанище, в котором оно может пребывать» [154; 9].

Метаморфозы, телесные и пространственные, происходящие на страницах романов Б. Виана, полностью реализуют эту идею. Пространство легко перетекает одно в другое, но еще чаще оно деформируется вслед за героями. Квартира Колена начинает изменяться вместе с болезнью Хлои с малого: тускнеет свет, комнаты сужаются, появляются мрак и сырость. Чем больше чужой мир вторгается в пространство героев, тем страшнее уже необратимое разрушение. «В гостиную уже нельзя было войти. Потолок опустился почти до пола, и между ними протянулись какие-то

полурастительные, полуминеральные стебли, которые бурно разрастались в сыром полумраке. Дверь в коридор больше не открывалась. Оставался только узкий проход, который вел от входной двери прямо в комнату Хлои» [3; 120]. Эта живая комната является «телесной» структурой, образом, отражающим деструктивные процессы. «Тело оказывается проекцией на внешний мир, как тот, в свою очередь, проектирует через него свои органы и гармонии» [81; 11]. Метрические свойства в этой структуре пространства доминируют. В этой модели перемены пространства полностью обусловлены переменами в жизни и сознании героев, как и перемены в пространстве порождают новое восприятие героями самих себя.

Создание маленького мирка внутри большого реализуется на примере полного отгораживания от мира во время свадебного путешествия героев. После сцены встречи с рабочими на дороге, полной ужаса и неприятия, Виан создает иллюзию спокойствия и тепла Колена и Хлои, но в нем уже есть тревожные ноты, которые говорят, что от холода мира не укрыться и за цветными стеклами. «Колен нажал на зеленые, синие, желтые и красные кнопки, и разноцветные фильтры заменили автомобильные стекла. Теперь Колен и Хлоя оказались, словно внутри радуги, и цветные тени плясали по белому меху сиденья всякий раз, как машина проскакивала мимо телеграфных столбов. Хлоя почувствовала себя лучше. ... Хлоя посмотрела в правое окно и вздрогнула. Привалившись к телеграфному столбу, чешуйчатая тварь провожала их пристальным взглядом» [3; 105].

Вместе с необратимым изменением пространства меняются и герои. Так, стремительно стареет повар Колен по имени Николя. Колен же может жить в атмосфере дома. «Никто, кроме меня, не может ее вынести», — говорит Колен. Пространство и герой органически взаимосвязаны — они одно целое. Тонкая грань между миром и героем представлена в эпизоде, в котором Колен своим теплом должен вырастить стволы для оружия, а на них вырастают белые розы. Через эту экспрессионистскую метафору звучит позиция автора-пацифиста, который говорит читателю, что орудие для

убийства может создать только человек, но и только человек может уничтожить его. «Преобразование внутреннего во внешнее, а внешнего во внутреннее» [154; 13] — это и есть сюрреалистическая модель пространства, в котором сон и явь находятся в одной плоскости, пересекаясь и накладываясь друг на друга.

Воздействие на пространственно-временные характеристики, взаимовлияние, конструкция и деструкция пространства наблюдается в самом сновидческом тексте Бориса Виана «Осень в Пекине».

Место, в котором происходит действие романа — пустыня. Вводя в роман такой тип пространства, автор предлагает читателю огромное семантическое поле, множество аллюзий и реминисценций. Все это дает большое количество акцентов, не разрушая между тем принцип пластичного пространства. Топос пустыни наполнен глубоким смыслом. Библейский образ пустыни, куда удалился Иисус, и где дьявол искушал его, соединяет в себе мифологему совершенного пространства и понятия «безмолвия» и «очищения». Виановский концепт пустыни близок к осмыслению этого символа Альбером Камю и Андре Жидом, но вместе с тем, получает совершенно новое наполнение и звучание. В «Постороннем» Камю пустыня становится местом убийства — разрушительного действия и в то же время локусом рождения чего-то нового. Пустыня как локальное пространство, имеющее особое воздействие, и пустыня в душе человека, которая должна обновиться и возродиться.

Ницшеанские мотивы громко звучат в «Имморалисте» А. Жида. Пустыня имморалиста — то уединенное место, где совершаются превращения духа: «Но в самой уединенной пустыне совершается второе превращение: здесь львом становится дух, свободу хочет он себе добыть и господином быть в своей собственной пустыне» — заявляет Ницше в своих сочинениях. Ницшеанский символ пустыни как бессмысленности, первичности, естества приобретает у Виана трагическое звучание: «Люди любят собираться в пустыне — там много места. Они пытаются и в пустыне

делать то же, что делали в других местах, но все, что они делают, кажется им новым. Такое уж у пустыни свойство — всему придавать новый смысл, особенно если предположить, что и солнце наделено там необычайными качествами» [2; 279]. В пустыне не за что зацепиться взгляду, она полностью открыта, нет устойчивой точки, точки равновесия; человек в пустыне ничтожен. Особые свойства пустыни раскрывают людей, меняют их. Воздействие пространства на героев постоянно: Бронза говорит, что она пахнет пустыней, Атанагор отмечает, что пустыня замедляет старение, студента-медика атмосфера пустыни убивает, у Анжела она забирает боль: «Он испытывал физическое наслаждение оттого, что первым прокладывал след по девственно-желтой тропе. Боль его понемногу стихла; ее впитала пористая чистота окружавшей его всепоглощающей пустыни» [2; 311].

Пустыня и весь остальной мир — это первая пространственная оппозиция. Пустыня и темные зоны внутри нее — вторая оппозиция. Мало того, что герои заключены в сюрреалистическое пространство пустыни, которое абсолютно неподвластно законам реального мира (об этом персонажи вспоминают очень часто), внутри пустыни темные зоны образуют совершенно иное пространство, живущее по своим законам и несущее важный структурный и смыслообразующий элемент. Персонажи постоянно взаимодействуют с темными зонами внутри пустыни. Эта особенность виановского построения пространства как структурная, так и смысловая. «Пейзаж был залит солнцем, но обитатели пустыни старались смотреть на солнце как можно реже: оно обладало неприятной особенностью — неравномерно распределяло свет. Светящиеся участки воздуха чередовались с темными, и там, где темный луч касался земли, была мрачная, холодная зона» [2; 118]. Это темное сакральное пространство является входом в иной мир, в «непространство». И если пустыня познаваема, то зоны внутри нее — место «откуда никто не возвращался». Если обозначить пространство пустыни как смертельное, то пространство темных областей внутри — это нулевая точка, в которой возможно перерождение персонажа. (Доктор

Жуйживьем появляется в нескольких романах Б. Виана. В «Осени в Пекине» он попадает в эту темную область и затем в романе «Сердцедёр» он появляется «пустым» психоаналитиком, собирающим эмоции и мысли других). «Еще несколько шагов, и он окажется за чертой. Вплотную приблизившись к черной стене, Анжель нерешительно вытянул руку. Рука исчезла из пределов видимости, и он ощутил холод неведомого мира. Не колеблясь более, он вошел в него весь, будто нырнул под черное покрывало. <...> Он ждал. Постепенно удары сердца сделались спокойнее. В членах еще сохранилась память о движениях, совершенных с момента вступления в темноту. Уверенно, не торопясь, Анжель определил свое местонахождение и твердым шагом двинулся навстречу свету. Несколько секунд спустя он вновь обрел контакт с горячим песком пустыни, желтым и неподвижным, ослепительно сверкающим перед его прищуренными веками» [2; 313].

Чем дальше герои находятся в пустыне, тем больше сомнений и вопросов у них возникает. Призрачная, ирреальная действительность не поддается логическим закономерностям. «Может, пустыня нигде и не кончается...» - это недоумение перед пространством, его алогичность дает повод думать о данном топосе как о сновидческой реальности, ведь «в настоящей пустыне не бывает железной дороги» [2; 169].

Взаимосвязь внутреннего и внешнего, деформация пространства в «Осени в Пекине» присутствует так же явно, как и в предыдущем романе. Попытка не разбудить неосторожным движением спящий дом, уклонение от возможной мести цветочного горшка — все это создает поля взаимодействия элементов повествования. «Амадис взглянул на часы и сказал: «У-у-у!», в надежде, что стрелки, испугавшись, пойдут вертеться вспять. Но послушалась только секундная стрелка, а две другие невозмутимо продолжили свой путь» [2; 253]. Чувства героя, слова, которые он слышит, и окружающий его мир, постоянно влияют друг на друга: «— А кроме вас есть еще инженеры? — поинтересовалась Олив. И тогда Анжель вспомнил про Анну и Рошель, которые заперлись в каюте. Ветер сразу же стал холодным, и

солнце скрылось. Началась сильная качка. Голоса чаек зазвучали резко и враждебно» [2; 265].

Вместе с тем воздействие на сакральное место силой, внешним давлением может быть вытеснено, как и случается в случае строительства железной дороги в пустыне. «Зачем в пустыне железная дорога?» — вопрос, который лейтмотивом проходит через весь текст. Курсовая линия, которую ищет и никак не может отыскать Атанагор, — символ пути, на который так сложно попасть, но который всегда рядом. Феномен смыслоутраты, характерный для эстетики абсурда, и шире, для культуры авангарда, выражается как и в бессмысленных действиях, так и в сознании героев (доктор Жуйживьом в «Осени в Пекине», Жакмор, пытающийся наполнить себя в «Сердцеде́ре»).

Пространство романа «Красная трава» несколько отличается по типу от пространства «двоемирного плана», которое присутствует и в «Пене дней», и в «Осени в Пекине», и в «Сердцеде́ре». Разумеется, полного совпадения структур нет, есть сама идея пространственного построения. Пространство в «Красной траве» — центричное и многоуровневое. Его структуру можно представить следующим образом: Город — Дом (строение и лужайка с зеленой травой) — Квадрат (с красной травой) — Машина. Это парадигма углубления топоса, то есть от самого обширного (Города), включающего в себя менее масштабные (Дом, Квадрат); взгляд направлен внутрь, действует «принцип матрешки». И «конечная область», «нулевая точка» пространства — Машина — разрастается до Вселенной, поглощая и героев, и все остальные пространственные элементы. В каждом топосе работают своя модель пространства и его трансформации. Обратимся к примеру развития и перехода в пространстве Города: «На них надвигался город. Маленькие домишки-бутончики, почти взрослые полудома с окнами еще наполовину в земле и, наконец, вполне закончившие свой рост, самых разных цветов и запахов. Пройдя по главной улице, они свернули к кварталу влюбленных. Миновали золотую решетку и очутились среди роскоши. ... От нежнейшей

сернистой музыки перехватывало шесть последних шейных позвонков. Не задействованные на настоящий момент красотки покоились в хрустальных нишах пососедству со своими дверьми; там, чтобы расслабить и смягчить их, текли струи розовой воды ... Время от времени кто-нибудь садился на землю, стаскивал с ног обувь и удобно устраивался на тротуаре вздремнуть, перед тем как начать по новой. Некоторые проводили в квартале влюбленных всю свою жизнь, питаясь перцем и ананисовкой. Эти были худые и жилистые, с горящими глазами, закругленными жемами и утоленным духом» [2; 201].

Покинув квартал влюбленных, ирреальное пространство грезы, стилизованный под «остров любви» Вианом, символ которого давно знаком культуре, Вольф и Ляпис попадают совсем в иное измерение, то есть пространство города трансформируется, переходя на другой уровень. «Позади сторожа открывалась узкая дверь с круглой аркою над нею и новая лестница, вся сверкающая крохотными кристалликами. Вольф и Ляпис шагали от лампы к лампе, под их подошвами поскрипывали ослепительные натеки. Вместе с последним пролетом лестницы подземелье раздалось вширь, а воздух стал горячим и пульсировал, словно в артерии. Сотню-другую метров они молчали. Местами стену центрального прохода прорывали жерла боковых ответвлений, и каждый раз цвет кристаллов менялся. Они были то лиловыми, то вечнозелеными, иногда опаловыми с молочно-голубыми и одновременно оранжевыми подпалинами; некоторые коридоры были испещрены чем-то вроде кошачьих глаз. В других свет нежно подрагивал, и центры кристаллов бились, как крохотные минеральные сердечки. Заблудиться шансов не было: чтобы выбраться, достаточно было придерживаться главного прохода. Иногда они останавливались полюбоваться игрой света в том или ином ответвлении» [2; 264].

Движение по коридорам пещеры — это не только движение в пространстве, это также движение в лабиринте памяти. Чтобы войти в пещеру, нужно совершить ритуал устранения сторожа: «Достаточно было оглушить сторожа, что было весьма несложно — у него оставался всего

один зуб» [2; 265]. В пещере происходит осознание себя, поиск как пути в город, так и пути к себе. Ляпис пытается ответить на вопрос: кто этот человек, преследующий его, а Вольф думает о том, что он хочет увидеть в Машине. Выход из пещер также сопровождается актом разрушения — порог, граница, разделяющая пространства, очень четкая, и не удастся ее пересечь без какого-либо внешнего разрушения, телесной деконструкции: «— Если мы вернемся, — спросил Ляпис, — вы позволите нам спуститься? — Само собой, — сказал старый охранник. — Прямо по инструкции — достаточно будет пройти через мое тело, а не труп» [2; 265]. Блуждая по лабиринту пещеры и лабиринту памяти, герои пытаются обрести смысл.

В романе действует тот же принцип пластичности и текучести пространства. Смерть Ляписа влечет за собой разрушение и исчезновение его комнаты: «В том месте, где находилась комната Ляписа, не оставалось ничего, кроме крыши дома, чьи стропила упирались теперь прямо в коридор, напоминая лоджию» [2; 283]. Принцип действия Машины Вольфа также построен на трансформации пространства. Попадая в нее, герой переносится в место, в котором раскрывается его сознание, он попадает в прошлое, очищенное от наслоений времени: «Куда же подевались чистые воспоминания? Почти в каждое проникали впечатления других времен, накладывались на них, придавали им иную реальность. Нет никаких воспоминаний, есть иная жизнь, переживаемая иной личностью, частично им обусловленной. Направление времени не изменишь на обратное, если только не жить, зажмурив глаза, заткнув уши» [2; 245]. «Красная трава» выстроена на методе психологизма — проникновения в сознания героя до самых его глубин через особое пространство, символы и образы что было одним из основных принципов экспрессионизма.

Двойное полюсное пространство играет важную роль в позднем романе Бориса Виана «Сердцедёр». Дом и деревня — два топоса, наделенные своими особыми чертами и смыслом. Область дома, окруженного садом и создающего иллюзию спокойствия и стабильности, и пространство деревни,

открытое и искаженное, формально противопоставлены, но глубинные смысловые различия ведут к отождествлению и перетеканию пространств. Закрытое пространство, идиллическое внешне, постепенно по мере движения текста приобретает бытийные признаки, характерные для пространства деревни. Дом, стоящий на горе, — идеальное пространство — существенными, и даже сущностными чертами совпадает с мифологическим, насыщенным образами пространством деревни. «Вдали показались первые дома, на удивление грубо сколоченные фермы подковообразной формы; концы подков были обращены в сторону дороги. Сначала появилась одна, другая, и обе — с правой стороны. Двор имел обычную планировку: посреди квадратной площадки — большой пруд, в его чернильной воде водились раки и вибракы; по левую руку крыло, где жил фермер с семьей, по правую и в глубине — хлев и конюшня, расположенные на втором этаже, куда скотина карабкалась по довольно крутому пандусу. Под этим скотским трапом, подпираемым массивными сваями, держали лохани, в которых скапливались — благодаря силе притяжения — навоз и дерьмо» [2; 294]. Форма деревенского дома полностью совпадают с пространством Дома, имеющего форму прямоугольника, огороженного стенами, садом, оградой, в котором в итоге появляется еще одна модель (самая значимая, центральная форма, которая объясняет все остальные) — комната-клетка для детей Клементины. «Развернувшись, он заметил три клетки. Они стояли в глубине опустевшей без мебели комнаты. Они были рассчитаны на человека среднего роста. Их толстые квадратные прутья частично скрадывали то, что находилось внутри и шевелилось. В каждой клетке имелась кровать с периной, кресло и низкий столик. Электрическая лампа снаружи освещала все три клетки сразу» [2; 360]. Именно через эту клетку Дом и деревня сближаются — как из того, так и из другого места нет выхода, только деревня — кажется более просторной, чем обреченная закрытость Дома. Оба эти пространства наполнены значимыми образами и символами.

Появление доктора в пространстве дома напоминает передвижение по лабиринту, которое формально совпадает с лабиринтом пещеры, блужданием в квартале влюбленных в «Красной траве»; причем, откуда он пришел, не говорится. «Спустя мгновение Дом явился ему во весь рост в обрамлении двух гранитных глыб, выточенных эрозией в форме леденцов на палочке; сдавливая тропу, они казались столбами огромных крепостных ворот. Новый поворот — и Жакмор потерял Дом из виду. Тот находился довольно далеко от обрыва — на самом верху. Когда два мрачных столпа остались позади, ему открылось белоснежное здание, окруженное необычными деревьями. Начинаясь от крыльца светлая линия лениво петляла вдоль холма и, вдоволь напетлявшись, соединялась с тропинкой, по которой поднимался Жакмор. От широко распахнутой калитки до крыльца чья-то заботливая рука протянула ленту красного шелка. Лента вела по лестнице на второй этаж» [2; 267]. У М. Ямпольского читаем: «Лабиринт — это темное пространство, в котором движется тело. Это тело, строящее пространство своего движения, почти не контролируемое зрением» [154; 82]. На примере Жакомора проходит это движение: пространственное, внешнее, в топосе деревни и внутреннее, глубинное, заполняющее «пустого» героя.

Отношения пространственных и субъектных характеристик в системе романа рождает особый тип героя. Виановские герои, фантазмагоричны, абсурды, несут в себе определенную семантику. Зачастую они незавершенны и стремятся к завершению.

Пространственные характеристики выстраивают текст в определенную систему, исключая незначимые элементы, подчиняя сюжет определенной идее. Антитетичные топосы, пластичность, взаимовлияние персонажей и окружающего мира — все эти характеристики пространства отражают концепцию героя, который всегда дан в динамике, в неустойчивом, хаотичном движении и в поиске. Особое пространство в текстах Б. Виана создает ирреальный мир романов, в котором находит отражение художественная концепция автора.

§ 2.3 Система героев в романистике Б. Виана

Система героев в «Пене дней», как говорилось выше, тесно связана с пространственными характеристиками и эти характеристики обуславливает. Колен и Хлоя — главные герои романа, а Ализа и Шик — вторая пара, абсолютно симметричная первой, их проекция и отражение. Взаимозаменяемость героев, некая обезличенность, «кукольность» постоянно подчеркиваются Вианом. «Колен не спускал глаз с Ализы. По странной случайности на ней был белый свитер и желтая юбка. Ботинки ее были тоже бело-желтыми, и каталась она на «канадках». ... К этому надо добавить ярко-зеленую шелковую косынку и на редкость густую копну вьющихся белокурых волос, которые обрамляли ее лицо». Исида почти точный клон Ализы: «К восемнадцати годам Исиде удалось обзавестись каштановыми волосами, белым свитером, желтой юбкой, ядовито-зеленой косынкой, желто-белыми ботинками и темными очками» [1; 85]. Г. Косиков отмечает: «Уже давно было замечено, что герои «Пены дней» похожи друг на друга до взаимозаменяемости (они одинаково думают, одинаково говорят, одинаково любят и одинаково страдают – не случайна в этом отношении реплика Хлои, обращенная к Ализе: «Если бы я не была замужем за Коленом, я хотела бы, чтобы его женой стала ты»); в сущности, это один и тот же персонаж, «размноженный» в шести вариантах и поставленный в шесть разных ситуаций» [88; 18]. Ализа, Хлоя и Исида образуют своеобразную целостность, что подчеркивается автором в сцене свадьбы, когда выявляется водная природа каждой.

Герои-марионетки создают очень простой сюжет, о котором Виан незадолго до своей смерти сказал следующее: «Я хотел написать роман, сюжет которого заключается в одной фразе: мужчина любит женщину, она заболевает и умирает».

В сюжете «Пены дней» пасторальные герои «веселого романа», о котором мечтал А. Камю, воплощают трагичность и комичность жизни одновременно. Вечная история о любви и смерти получает иное выражение в

романе Виана. «Сознание любви создает бытие», — так говорят сюрреалисты. Любовь героев делает их хрупкость способной противостоять жестокости мира. «Я учусь жить и любить Хлою» — эти слова Колена иллюстрируют авторскую позицию, для которого жизнь и любовь равноценны, и одно без другого существовать не может. «Ненавижу этот тусклый свет, эту мглу» — говорит Хлоя и в чертах романтической героини, идеальной женщины просвечивает нежная душа, которая обречена на гибель среди холода мира. Герои романа молоды и совершенны. В страну счастья пропуском для них является богатство и молодость. Только несовершенная человеческая природа, которая позволяет заболеть молодой девушке, и бедность могут разрушить это счастье. Утопия рушится, легенда о потерянном рае остается только легендой. Закономерность этого разрушения ощущается с первого дуновения ледящей реальности в сердце Хлои, и пик ее приходится на сцену понимания Коленом того, что Хлоя умрет. Это опережение события, «предсобытие» моделирует последующую ситуацию (сюрреалисты бы назвали это «объективный случай»). «Он посмотрел в списке, кто там стоял следующим, и увидел свое имя. Тогда он кинул наземь свою фуражку и пошел по улице, и сердце его стало свинцовым, потому что он узнал, что завтра Хлоя умрет» [1; 223]. Это разрушительное знание и слово из мира мрака, болезни, тяжелой работы противостоит слову и желанию из мира сказки и идиллии, когда Колен озвучивает свою мысль о желании любви, которое так же осуществляется.

«Детскость» и беззащитность — отличительная черта виановских героев. Ребенок — символ чистоты, самый строгий судья общества и его морали. «Однако социальный смысл и взрывчатая сила этого, камерного, на первый взгляд, «романа о любви» обнаружилась уже в шестидесятые годы, когда стало очевидно, что Виан, по сути дела, изобразил ту коллизию «отцов» и «детей» в «обществе потребления», которая нашла острое, можно даже сказать, спазматическое выражение в майском молодежном бунте 1968 года. «Не хотим быть взрослыми!» — вот ошеломляющее кредо,

квинтэссенция умонастроения «детей», родившихся в то самое послевоенное десятилетие, когда Виан писал свои романы» [88; 19]. В «Пене дней» только заложен этот детский взгляд, в следующих романах этот образ развивается и получает все более трагичное звучание. Обреченность детей в романах Бориса Виана рефреном отражается от романа к роману в его поэтике, причем по мере развития происходит нагнетание обреченности и безысходности.

Герои романа «Осень в Пекине» — те же Колен и Хлоя «взрослеют» в самом отрицательном для Виана смысле. Появляются не только смысловая и формальная сложность, но и тяжесть скорее мировоззренческая. Роман населен множеством персонажей, которые выстраиваются в парадигму определенных взаимоотношений. Анжель — герой ищущий, «спящий», Анна — человек с «собачьим именем», Рошель — женщина любящая и любимая и доктор Жуйживьом, носящий траур по любимой пациентке, которой оказывается Хлоя из «Пены дней». Профессор Жуйживьом — тот человек, который уходит из пустыни по своей воле в темную зону, и она поглощает его, оставляя свои рубашки смятенному Анжелю, виновному в смерти Анны и Рошель. Чтобы обрести целостность, нужно пройти через растворение, что и делает Анжель в романе, проходя через темную зону. После смерти друга, надев желтые рубашки доктора, он принял своеобразную эстафету прозрения и осмысления, растворения и смерти. Мотив слепоты, сна и пробуждения дошел до кульминационной точки и разрешился проблемой видения и слепоты. «Впрочем, слепые — единственные калеки, над которыми можно смеяться, потому что они этого не видят. Вероятно, именно поэтому над ними никто не смеется» [2; 233]. Внутреннее зрение необычайно важно в поэтике романа. Анжель — единственный герой, который может прозреть. Аббат Петижан — лицо противоречивое и значимое в романе — направляет его: «— Вы мало на что способны, а в придачу еще ничего не видите. — Я вижу этот песок, — сказал Анжель. — Вижу железную дорогу...Балласт...Отель, перерезанный пополам. Я вижу никому не

нужную, бесполезную работу. — Можно и так повернуть. По крайней мере, хоть что-то. — Еще я вижу.... Дайте подумать... — сказал Анжель. — Еще так много всего надо увидеть. ...— Люди видят то, что хотят видеть, — сказал аббат. И вот еще: видеть, конечно, хорошо; только этого мало. — Не знаю, — повторил он. — Для начала все же надо увидеть. Кто ничего не хочет, далеко видит. — А вы уверены, что видите? — спросил Петижан. — Я столько всего вижу. Мне столько всего еще нужно увидеть... — Кто многое видел, знает, что делать, — заметил аббат» [2; 348]. Мотив зрячести противостоит слепоте, как жизнь — смерти, желтое пространство пустыни — черной зоне, где всегда ночь. Обретение зрения — главная задача, с которой пытается справиться главный герой.

«Среди слепых и кривой король», — говорит безумный кондуктор автобуса, протыкая себе глаз ножом. В «стране слепых» есть два персонажа, обладающие незамутненным зрением — это дети рабочих Олив и Дидиш. Они воспринимают мир в его полноте, неискаженным и естественным. Взрослые пытаются постоянно вторгнуться в их маленькое пространство и разрушить его: «Дидиш услышал, как Олив заплакала, потому, что капитан ее ущипнул. Она вырвалась, но он держал ее крепко и делал ей больно. Тогда Дидиш схватил рупор и изо всех сил дал капитану по морде. Тот выпустил Олив и принялся ругаться. — А ну пошли отсюда, малявки! — заорал он. На лице его осталась вмятина от удара. У Олив по щекам катились крупные слезы; она держалась за грудь в том месте, где ее ущипнул капитан. Девочка стала спускаться по железной лестнице, Дидиш бросился за ней. Он был вне себя от гнева и обиды, но не понимал почему» [2; 264].

Через отношение детей к взрослым, и взрослого к детям Виан показывает суть персонажа, то, какой он на самом деле, видит только ребенок. Дети приобретают функцию обвинителей мира взрослых. Капитан парохода, полицейский, Арлан, Анна, у которого, по словам Дидиша, «собачье имя», отвергаются детьми, только Анжель может войти в их мир, они признают и принимают его, поскольку он не утратил еще полностью той

детской чистоты и открытости миру: «— Если он снова начнет щипаться, сказал Анжель, — позовите меня. Я ему наkostenю. — Вы совсем другое дело. Вы — друг, — сказал Дидиш» [2; 267]. Этот герой может изменяться и «впускать» в себя мир, что очень важно для понимания авторской эстетической концепции.

Система персонажей самого экспрессионистского романа Бориса Виана «Красная трава» строится по нескольким принципам. Один из них — это гендерная оппозиция. Женщины в виановских романах занимают особое место. Они противопоставлены мужскому рациональному бытию. Их область — область чувственного, восприимчивого, природного. Вольф и Ляпис находятся на одном мировоззренческом полюсе, а Лиль и Хмельмая — на другом. Виан писал роман во время расставания с первой женой Мишель, возможно, поэтому в нем сквозит такая горечь, обида, грусть и нежность. «Я женился, потому что физически нуждался в женщине; потому что мое отвращение ко лжи и ухаживаниям вынуждало меня жениться достаточно молодым, чтобы нравиться физически; потому что я нашел такую девушку, среда, мнения и характеристики которой для меня были приемлемы, — и которую я думал, что люблю. Я женился, почти не зная женщин, — и каков результат? Никакой страсти, медленная инициация слишком целомудренной молодой женщины, утомление с моей стороны... в тот момент, когда она начала наконец проявлять заинтересованность, я был уже слишком утомлен, чтобы сделать ее счастливой, слишком устал от ожидания бурных эмоций, на которые надеялся наперекор любой логики. Она была красива. Я ее очень любил, я хотел ей добра. Этого оказалось недостаточно» [2; 145].

Лиль и Вольф находятся на разных полюсах, и попытки к соединению обречены на провал. Девушки понимают отчужденность и в конце романа покидают мужское пространство. Вольф слишком занят собой, а эгоистичное чувство Лиль не может вывести Вольфа на диалог. «Внутри у Лиль все оцепенело, она не сделала никакого жеста, чтобы его удержать. И вдруг отчетливо поняла: она уйдет с Хмельмаей из дому. Они уйдут отсюда без

кого бы то ни было. — На самом деле, — сказала она вслух, — они созданы не для нас. Они созданы для себя. Мы им ни к чему» [2; 259].

Пара Ляпис и Хмельмай дублирует пару Лиль — Вольф; только Ляпис влюблен в Хмельмаю, они тянутся друг к другу. Но одно препятствие возникает при приближении Ляписа к девушке. Он видит Другого, человека, который наблюдает за ним. Это раздвоение сознания героя ведет к трагедии. «Когда Ляпис, скрипнув зубами, обернулся, слева от него маячила темная фигура человека, неотличимая от других. С поднятым ножом он бросился вперед и ударил его на сей раз сверху, вонзив лезвие между лопаток. И в тот же миг еще один человек появился справа от него, затем другой — перед ним. Сидя с расширившимися от ужаса глазами на кровати, Хмельмая зажимала себе рот, чтобы не закричать. Когда она увидела, что Ляпис поворачивает оружие против самого себя и нашаривает сердце, она завопила. Сапфир рухнул на колени. Он силился поднять голову, а его красная по запястье рука оставила на голом паркете свой отпечаток. <...> Ляпис рухнул. Рукоятка ножа ударила спереди в пол, и голубое лезвие вышло у него из голой спины, оттопырив кожу, перед тем как ее проткнуть. Больше он не шевелился» [2; 232]. Убийство себя через другого, разделение своего тела на множество других, которые наблюдают за тобой, и борьба с ними близки к абсурдному театру, «театру жестокости» А. Арто. Наблюдение за собой, выделение какого-то тела, то о чем говорит В. Подорога: «Тело объективируется, становится объектом по мере того, как ограничивается автономия действий его живых сил» [118; 21]. Тело, в данном случае, лишается внутреннего, происходит «шизо-сдвиг» по В. Подороге. Тело становится «пустым». Феномен «пустого» тела, требующего наполнения, характерен для эстетики Виана. Ляпис — герой, становящийся «пустым» против своей воли, эта ненаполненность губит его.

Другой герой — Вольф стремится к «опустошению». Воссоздавая и переосмысляя свою жизнь в воспоминаниях с помощью Машины, он стирает их и свою жизнь, убивая себя. Жизнь с сопротивлением своим желаниям

медленно убивает Вольфа, не дает ему надежды познать истину, мир, себя; это его изнашивает, как говорит он сам. Он не может выйти за пределы своего «я». «Избавьтесь от того, что вам мешает — и вы получите труп. Тем самым — нечто совершенное, ибо нет ничего совершеннее, законченнее трупа. ... Мертвец, — продолжал Вольф, — это прекрасно. Он полон. Не имеет памяти. Завершен. Пока не мертв, не завершен» [2; 296]. Мешают ему воспоминания, исчерпав которые, он надеется приблизиться к пустоте, к абсолюту. Исчезновение желаний убивают человека. Только исчерпав желания можно приблизиться к пустоте, но и к смерти. «Я всегда мог сопротивляться своим желаниям... Но умираю я оттого, что их исчерпал» [2; 297]. Наполненность как жизнь и пустота как смерть — движение по этим плоскостям и создает центральную проблему произведения. Что лучше: полная пустота и смерть или наполненность желаниями, которые зачастую оказываются только сором? Вольф приходит к выводу, что «пустота» — единственно возможное совершенство.

В романе «Сердцедёр» проблема «пустоты» и «наполненности» героев приобретает совсем иное звучание и решение. Полностью «пустой» герой, склонный к психоанализу, «ненасытный потребитель рассудков» доктор Жакмор (причем это герой сквозной, проходя от «Пены дней» через «Осень в Пекине», в которой он исчезает в черной зоне, появляется вновь, совершенно пустой, «годный для наполнения») поставил себе задачу: потреблять эмоции, познавать мир через других. «Представьте себе малышку Жакмора в виде какой-нибудь пустой емкости. — Вроде бочки? - предположил Ангель. - Вы что, пьяны? — Да нет, я — пуст. Во мне ничего нет, кроме жестов, рефлексов, привычек. Я хочу себя наполнить. Вот почему я занимаюсь психоанализом. Но моя бочка — это бочка Данаид. Я не усваиваю. Я забираю мысли, комплексы, сомнения, у меня же ничего не остается. Я не усваиваю или усваиваю слишком хорошо... что, в общем, одно и то же. Разумеется, я удерживаю слова, формы, этикетки; мне знакомы термины-полочки, по которым расставляют страсти, эмоции, но сам я их не испытываю» [2; 387].

Идея психоанализа, то есть полного слияния с другим, руководит героем. Своеобразное стирание границ между собой и иным телом приводит к тому, что Жакмору не удалось найти подходящий объект психоанализа среди людей, и он обратился к коту. Мир животного он смог воспринять в полной мере.

«Знать, что страсти существуют и не чувствовать их — ужасно», — вердикт Бориса Виана, вынесенный героем самому себе. Ангель убеждает Жакмора, что он не так пуст, как кажется ему, так как у него есть самое главное — это желание наполнения, движения. «— Мой дорогой друг, — сказал Ангель, — позвольте мне повторить еще раз: иметь желания — уже само по себе достаточно сильная страсть. И то, что она заставляет вас действовать, — неоспоримое тому доказательство. ... — Если у вас есть хотя бы одно желание, вы уже свободны. — А если бы у меня его не было? Даже этого одного? — Вы бы просто перестали существовать» [2; 386]. То есть желание — та сила, которая и дает жизнь. Это положение сходно со всеми размышлениями сюрреалистов, которые говорят о созидательной силе желания, выраженной в «повседневном чуде», сне или грезе. Перестать желать чего-либо — значит, раствориться в мире, перестать существовать. Линия, начатая в «Красной траве», продолжается и здесь; Борис Виан говорит о жизни как о желании, а о свободе как о желании, исходящем из самого человека.

Роман «Сердцедёр» Виан писал, в некоторой степени основываясь на впечатлениях детства, и одним из важных звеньев повествования становится тема материнства с безумной опекой и детей, которые стремятся вырваться на свободу из-под этой опеки. Клементина — мать троих мальчиков — так погружается в жизнь детей, отнимая у них не только личное пространство, но и подменяя собой им весь остальной мир. Любовь матери может быть ужасной в своем эгоизме, хотя и идет от страха потерять любимое чадо. Жестокость, оправданная любовью и заботой, не становится менее трагичной. В романе о любви матери к детям появляются зловещие ноты: «—

Меня может понять только мать, — сказала Клементина. — Но птицы умирают в клетке, — заметил Жакмор. — Живут, и очень даже хорошо, — сказала Клементина. — Как раз это — единственное место, где за ними можно как следует уследить. — Ладно, — уступил Жакмор. — Я вижу, что здесь уже ничего поделать нельзя. Он встал. — Я хотел сказать вам «до свидания». Хотя, возможно, я больше никогда вас не увижу. — Когда они немного привыкнут, — сказала она, — я, может быть, смогу выбираться в деревню. Кстати, ваши возражения кажутся еще менее обоснованными, если учесть то, что вы сами, в общем-то, заточаете себя точно таким же образом. — Но я не заточаю других, — изрек психиатр. — Мои дети и я — это одно и то же, — заявила Клементина. — Я их так люблю. — У вас забавное мировосприятие, — сказал он. — А я считаю забавным ваше. В моем нет ничего забавного. Мой мир - это они. — Нет, вы все путаете, — сказал Жакмор. — Вы хотите стать их миром. А это губительно. Он встал и вышел из комнаты. Клементина посмотрела ему вслед. «Убогий он какой-то, — подумала она. — Наверняка рос без матери» [2; 393].

Дети остаются в клетке, а психиатр уходит в деревню, занимая место одного из самых значимых и загадочных персонажей, человека, вылавливающего чужие грехи и стыд из реки, Сляву. Жакмор преодолел порог, смог наполнить себя, но не чужими желаниями, а своими собственными, обретая свободу.

Проекция героев на пространство, их отношение и расположение в нем, взаимодействие между персонажами встраиваются в особую авторскую эстетику, говоря о которой, нельзя не упомянуть о символических образах, персонажах и цветах в романистике Бориса Виана.

§ 2.4 Символика цвета в романах Б. Виана

Эстетический феномен цвета в романистике Бориса Виана неразрывно связан как с поэтикой произведений, так и с внутренней организацией текста. Символика цвета в романах Б. Виана дает ключ к пониманию авторского замысла не только в рамках одного романа, но и в художественном целом романистики писателя.

Символика цвета — область хорошо изученная. Приемы использования, смысловая наполненность, влияние на художественную форму цветовых решений в произведении — область, знакомая читателю. Определенная «гиперсимволичность» цвета дает автору, с одной стороны, инструмент прямого диалога с читателем, а с другой — сужает его творческий замысел, не позволяя выйти за пределы «узнавания» цвета, его исторически сложившихся коннотаций.

Цветовая символика широко используется Вианом как прием означивания. Его абсурдное заявление: «Желтый — тоже цвет!» [3; 40] — определяет автора как неклассического истолкователя цвета, рушащего каноны цветовой символики. Желтый — цвет, чаще всего, используемый автором, на нем и следует остановиться, так как он является базовым в творчестве автора, именно этот цвет показывает психоэмоциональное состояние героев.

Безусловно, для Б. Виана категория цвета — это очень личное переживание и глубоко субъективное восприятие мира. Такой подход мы видим в его поэтических произведениях. Символика цвета объясняет читателю переход от визуального восприятия образа к его смысловой глубине:

«Pourquoi que je vis

Pourquoi que je vis

Pour la jambe jaune

D'une femme blonde

Appuyée au mur
Sous le plein soleil
Pour la voile ronde
D'un pointu du port
Pour l'ombre des stores
Le café glacé
Qu'on boit dans un tube
Pour toucher le sable
Voir le fond de l'eau
Qui deviant si bleu
Qui descend si bas
Avec les poisons
Les calmes poisons
Ils paissent le fond
Volent au-dessus
Des algues cheveux
Comme zoizeaux lents
Comme zoizeaux bleus
Pourquoi que je vis
Parce que c'est joli [См.ПРИЛОЖЕНИЕ 1]

В приведенном выше стихотворении отражены ключевые цвета для всего творчества автора, причем цвета, имеющие положительные коннотации, цвета жизни, радости. Прежде всего это желтый и белый (голубой). Соляная составляющая желтого цвета в этом стихотворении очевидна. В центре солнечного круга фигура белокурой женщины, прислонившейся к стене в потоке света. Образ, разворачивающий мотивный ряд к выводу: «...это красиво», вводит семантику значимого центра в системе ценностей писателя. Соляной желтый и золотой имеет коннотацию избранности, которая в лирическом контексте стихотворения обнаруживает

видимую границу жизненного пространства: земное, воздушное и морское (водное).

Цветовая доминанта ранней «Пены дней» — это игра двух цветов: желтого и белого. В жизненной философии автора — это цвета счастья и неуловимой «золотой пены», дыхания жизни, ее квинтэссенции. В радостные моменты жизни героев романа окружают эти цвета. Это и белое вино Николя, и «белые фарфоровые тарелки с золотыми прожилками» Колена, бело-желтый наряд Ализы: «По странной случайности на ней был белый свитер и желтая юбка. Ботинки ее тоже были бело-желтыми, и каталась она на «канадах». Дымчатый цвет ее шелковых чулок оттенялся белыми носками, которые она подвернула, чтобы прикрыть верхнюю часть низких ботинок, зашнурованных белыми шнурками, трижды обмотанными вокруг лодыжек. К этому надо добавить ярко-зеленую шелковую косынку и на редкость густую копну вьющихся белокурых волос, которые обрамляли ее лицо. Она смотрела на мир широко открытыми синими глазами, а занимаемая ею часть пространства во вселенной была ограничена гладкой золотистой кожей» [2; 65].

Первый букет для Хлои также наполнен белым свечением, но в нем появляется еще один цвет, который впоследствии будет играть важную роль в творчестве Виана — красный. Этот цвет как «предсобытие», вносит ноту тревожности и обреченности в бело-золотую ткань романа. «Ко мне домой также надо отправить побольше цветов, чтобы вся наша комната была ими завалена, — лилиями, белыми розами и гладиолусами и еще другими белыми цветами. Но главное, не забудьте большой букет красных роз...» [2; 115].

Белый цветок — нимфея, кувшинка, возникшая в легких героини, является ее продолжением и логичным завершением белой линии романа. Уже на этом этапе своего творчества Борис Виан раскрывает двойственную природу используемых образов. Белый цвет легкости бытия становится цветом угасания и смерти, которая пока не является чем-то трагическим и

безысходным, как в следующих романах, а становится частью жизни, пеной на ее поверхности.

В романе «Осень в Пекине» автор продолжает использовать цветовую символику еще более показательно и ярко. Желтый цвет становится лейтмотивом всего повествования.

Его желтый — это цвет обреченности и возрождения. Желтые рубашки профессора Жуйживьома — траур по умершей пациентке из «Пены дней» и по своей жизни. Желтая пустыня, солнце — знак смерти, безысходности. Солярный желтый, цвет жизни имеет двойственную природу: рядом с жизнью идет смерть. «Вы, безусловно, обратили внимание на ускользящую природу главного персонажа ... которым можно считать либо кондуктора девятьсот семьдесят пятого автобуса, либо его водителя, а то и шофера желто-черного такси (окраска автомобиля позволяет утверждать, что речь идет об обреченной машине)» [3;454]. У Виана осень, безусловно, связана не только с эстетикой увядания, угасания, но и перерождения. Цветовая символика становится эмблематичной и делает более прозрачным смысл названия романа «Осень в Пекине».

Желтое пространство, насыщенное одним цветом с вкраплениями «черных зон», позволяет главному герою «проснуться» или родиться заново, но в каком мире и в каком облики, смерть или рождение его ждет — остается непроясненным.

Цвет болезни, рождения и смерти, застывшего солнечного света и потустороннего мира имеет в творчестве Бориса Виана индивидуальную окраску. Это неоспоримый знак присутствия автора в тексте.

Роман «Красная трава» насыщен одним цветом — красным. Это именно тот красный, который принес Колен Хлое вместе с букетом роз, цвет, предупреждающий о смерти.

В тексте «Красной травы» этот цвет входит в оппозицию: красный — зеленый. Красная трава — это соединение вызывает определенный диссонанс, который, так или иначе, подчеркивается автором. «Какая

зловещая эта красная трава» — говорит Лиль, предчувствуя трагические перемены» [2; 251]. Красная трава Квадрата вступает в противоречие с травой, находящейся за ней, а значит, и с самой жизнью. Один из немногих моментов, когда главный герой Вольф обретает какие-то желания и «наполняет» душу — это прогулка с собакой Сенатором Дюпоном и игра в пеньтнюх. Он ощущает движение жизни, но жизни искусственной. Зеленая трава становится ему фоном: «Площадка для пеньтнюхов простиралась у самой границы Квадрата, за южной стеной. Трава здесь была уже не красной, а прелестного искусственного зеленого цвета, украшенная к тому же перелесками и пустошами для косоглазых кроликов» [2; 184].

Красный цвет доминирует не только в ландшафтном плане, но и в характеристиках тела: красные фигуры диких Индейцев на улице городка, красная обнаженная жена мэра на процессии инаугурации, игра в кровянку, когда метают иглы в тело привязанных людей, наблюдая за появляющимися шариками крови, — все это знаки борьбы, антитетичности красного и зеленого пространств.

Но цветовая палитра «Красной травы» не обходится без включения желтого цвета — это, прежде всего, картина улицы влюбленных: «На них надвигался город. Маленькие домишки-бутончики, почти взрослые полудома с окнами еще наполовину в земле и, наконец, вполне закончившие свой рост, самых разных цветов и запахов. Пройдя по главной улице, они свернули к кварталу влюбленных. Миновали **золотую** решетку и очутились среди роскоши. Фасады домов были облицованы бирюзой или розовым туфом, а на земле лежал толстый слой **лимонно-желтого** маслянистого меха. Над улицами высились едва различимые купола из тончайшего хрусталя и ценных пород цветного стекла. Рожки с веселяще благоухающим газом освещали номера домов, на приступках которых были водружены небольшие цветные телевизоры, чтобы, проходя по улице, можно было следить за разворачивающейся в обитых черным бархатом и освещенных бледно-серым светом будуарах деятельностью. От нежнейшей сернистой музыки

перехватывало шесть последних шейных позвонков. Не задействованные на настоящий момент красотки покоились в хрустальных нишах по соседству со своими дверьми; там, чтобы расслабить и смягчить их, текли струи розовой воды.

Над головами у них пелена **красного** тумана маскировала, время от времени их приоткрывая, изысканные арабески стеклянных куполов». [11, 201].

Здесь лимонно-желтый, едкий цвет контрастирует с красным туманом, а красотки — жрицы любви не просыпаются, подобно пророчествующей во сне Сивилле, предрекая исход разрыва Вольфу и Лиль, Сапфиру и Хмельмае (Folavril).

Золотой, золоченый или янтарный — цвета лирического мотива красоты приобретают характеристику и воздушности, и телесности образа. Золотые блики в воздухе появляются в самые гармоничные моменты в насыщенном цветом и запахах мире «Красной травы». Золотые и янтарные оттенки, символизирующие красоту, описывают внешность Карлы из видений в машине и Хмельмаи (Folavril). Связанный с женскими образами золотой и янтарный как варианты желтого (Почему я живу?) делает эти семантические связи концептуальными, что следует из диалога Вольфа и Лиль: «— Все, что не является ни цветом, ни запахом, ни музыкой, — сказал он, загибая палец за пальцем, — все это — ребячество.

— А женщина? — возразила Лиль. — Жена?

— Женщина, следовательно, нет, — сказал Вольф, — она ведь как минимум включает в себя всю эту троицу» [11, 159].

Таким образом, можно выделить несколько основных цветов в художественной палитре Бориса Виана, которые создают эффект пластического преобразования текста и даже обладают некой суггестивной природой влияния на читателя с воображением, именно той, о которой мечтали французские сюрреалисты и символисты.

«К концу жизни я научусь — не без труда, конечно, — говорить так, как говорят другие люди, сумею оправдать свой собственный голос и малую толику своих продуктов. Достоинство всякого слова (тем паче написанного), казалось мне, зависит от способности поразительным образом уплотнять изложение (коль скоро дело шло об изложении) небольшого числа поэтических или любых других фактов, которые я брал за основу. Мне представлялось, что именно так поступал и сам Рембо. Одержимый заботой о многообразии, достойной лучшего применения, я сочинял последние стихотворения из «Горы благочестия» иными словами, мне удавалось извлекать из пропущенных строк этой книги невысказанный эффект. Строки эти подобны сомкнутому оку, скрывающему те манипуляции мысли, которые я считал необходимым утаить от читателя. С моей стороны это было не жульничеством, но стремлением поразить. Я обретал иллюзию какого-то потенциального соучастия, без которой все меньше и меньше мог обходиться. Я принялся без всякой меры лелеять слова во имя того пространства, которому они позволяют себя окружить, во имя их соприкосновений с другими бесчисленными словами, которых я и не произносил» [187].

В своем Манифесте сюрреализма А. Бретон критически цитирует описание интерьера из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского, в котором доминирует желтый цвет. Но для нас «желтый — тоже цвет!» и наполнен не просто константной семой, но выявляет именно скрытый план смысловой игры, определяющей поэта как философа, формирующего свои жизненные приоритеты. Желтый в таком случае становится концептом с многоплановой смысловой гаммой, не нуждающейся в том, чтобы быть выраженной в слове, достаточно пластического красочного мотива, чтобы высказать невысказанное.

Виановский ахроматический белый распадается на желтый, черный и красный, образуя символический цветовой ряд. Начиная свой творческий путь с белого и желтого — цветов жизни и гармонии, в более поздних

романах Виан вводит черный, а затем и красный цвет, создавая завершенную символическую цветовую систему, которая одновременно является инструментом построения художественной реальности и элементом диалога с читателем, в котором автор наиболее полно выражает свою эстетическую позицию и осмысливает свое творчество через символику цвета.

§ 2.5 «Сновидческая реальность» в романах Бориса Виана

Сон и греза всегда были чрезвычайно интересны для сюрреалистов. Виан очень чутко улавливает эти состояния, интерпретируя общепринятые практики по-своему, от «автоматического письма», «фраз полусна» к сновидческому созданию текста, и вводит в произведения, создавая, таким образом, особую, «сновидческую реальность» текста.

Романное творчество Бориса Виана, начиная с «Пены дней» и заканчивая «Сердцем», создает общее текстовое пространство, в котором каждое произведение является частью одной большой истории. Архаические представления «жизнь как сон» и «смерть как сон» преломляются в ткани романа, и автор нивелирует позицию выбора, оставляя только одну реальность — реальность сновидения.

«Я верю, что в будущем сон и реальность — эти два столь различных, по видимости, состояния — сольются в некую абстрактную реальность, в сюрреальность...» [50; 20].

Ни у героев Виана, ни у читателя нет выбора и возможности «проснуться». В этом смысле «Пена дней» является новаторской работой, описанием сна, от которого герои не смогут очнуться. Фантасмагорические образы, абсурдные ситуации, даже тип пространства — пластичный и «тягучий», герои будто проваливаются в него — все говорит о признаках сновидения. Именно построение пространства является в полной мере «сновидческим». Виан сжимает и расширяет его в «Пене дней». Колен входит в квартиру согнувшись, ничуть не удивляясь этому. Топос пустыни в «Осени в Пекине» несет не только символическую нагрузку, но и позволяет моделировать ситуации «возвращения», «пробуждения» главного героя. Пространство города в «Красной траве» является лабиринтом, который довольно типичен для ситуации сновидения.

Даже смерть героев не выводит их из этого поля, они просто «перетекают» в другой сон, в следующую историю (это и Хлоя («Пена

дней»), и Анжель, Рошель, доктор Жуйживьем («Осень в Пекине»). Так как истории, рассказанные автором, не имеют ничего общего с реальностью, трагическая ситуация смерти героя в финале получает другую трактовку.

Водная смерть Хлои, «смятая» телесная красота Рошель, которую «испортил» Анна, сновидческая ситуация в сцене смерти Ляписа из «Красной травы» и гибель в машине памяти Вольфа превращают танатологические эпизоды в иллюзии, дополняющие виановскую имагологию.

Во время похорон Хлои гроб несут над водой по тонким мосткам и едва не падают в воду; Рошель гибнет во сне, ей дают яд как снотворное; Ляпис убивает себя сам, пронзая ножом своих двойников, и говорит в этот момент голосом, «... какой обычно бывает во сне».

Иллюзии Вольфа в машине памяти — самое непосредственное погружение в сон: «Вокруг теснились лоскутья былых времен, то нежные, как серые, скрытные и юркие мышки, то сверкающие, полные жизни и солнца, — иные сочились медлительными, но не сонными жидкостями, легкими, похожими на морскую пену» [11; 120]. Водная семантика в данной трактовке имеет прямую связь с семантикой сна. Анжель, отвергнутый муж Клементины в «Сердцеде́ре», также продолжает эту традицию, уплывая в лодке, построенной им самим.

Мощные языковые образы и моделирование реальности как следующий этап сюрреалистической «грезы» Виан использует, когда Колен, главный герой романа, загадывает себе любовь, повторяя формулу-заклинание: «Я бы хотел влюбиться, — сказал Колен, — ты бы хотел влюбиться. Он хотел бы *idem* (влюбиться). Мы, вы, хотим, хотели бы. Они также хотели бы влюбиться...» [3; 54]. Это языковое воплощение образов героя, четкая трансляция желания предугадывает и моделирует событие в его жизни. Ж. Лакан в своих работах проводит параллель между бессознательным и структурой языка, утверждая, что сновидение имеет такую же структуру, как и текст. «И игра, и сон должны преодолеть недостаток материала для представления таких категорий, как причинность,

противоречие, предположение, и т.д., — вот факт, который подтверждает, что и игра, и сон скорее системы письма, чем пантомимы. Фрейд уделяет специальное внимание тончайшим способам, которыми сон представляет эти логические категории значительно более органично, чем это возможно в игре, что еще раз подтверждает, что сон следует законам знака» [98; 111]. Сон как текст и текст как сон — эти постулаты использует Виан при работе над романом.

Герои «Осени в Пекине», самого сюрреалистического романа Бориса Виана, неспособны отличить сон от яви, они путаются, думая, что переходят из одного состояния в другое, либо находятся в приграничной зоне. Призрачная, ирреальная действительность не поддается логическим закономерностям. «Может, пустыня нигде и не кончается...» — это недоумение перед пространством, его алогичность дает повод обозначить топос как о «сновидческую реальность», ведь «в настоящей пустыне не бывает железной дороги» [2, 169]

В пользу грезы, сна, «не-яви» говорит многое. «Они везде засыпают», — слова сюрреалиста Луи Арагона имеют своеобразную интерпретацию у Виана. Анжель в разговоре с аббатом Петижаном постоянно повторяет, что он спит: «Я не могу искать, не проснувшись. Я все еще сплю. Как Рошель. ... Я убил их во сне» [2; 273]. На что аббат отвечает: «Они умерли для того, чтобы вы проснулись» [2; 273], обманывая героя, потому что даже смерть является не освобождением от сна, а лишь переходом в другой.

Сновидческое пространство пустыни создает пласты текста-сновидения, в котором движение проходит по его границам: маршрут девятьсот семьдесят пятого автобуса, железная дорога, полет авиамодели Жуйживьома, курсовая линия Атанагора.

Пустыня — не только место действия романа, она играет роль мифического локуса, за границей которого ничего нет, сновидение сосредоточено только на нем. Мнимое пробуждение героя ото сна разрушает его прежнего и рождает нового. Законы пустыни не действуют на него, он

может ее покинуть. Это пространство исчерпано, герой больше в нем не нуждается. Переход в иное состояние (причем, пробуждение может быть истолковано и как смерть, и как пробуждение ото сна) дает герою возможность двигаться в ином направлении (Анжель уезжает на автобусе из Эксопотамии), в иной сон.

Сон и явь Борис Виан представляет в своих романах в качестве двух уровней реальности, причем реальность сновидческая оказывается зачастую логичнее абсурдной действительности и в конечном итоге стирает ее. Спящие герои «Осени в Пекине» пытаются проснуться, чтобы выбраться из мира грез, который их отравляет, а герои «Пены дней» погружаются в сладостные сны о молодости и о любви, где нет места жестокой действительности, яви.

Завершение сна несет пустоту или смерть, пробуждение в реальности другого текста. Пустой герой означает «проснувшийся». Самый знаменитый персонаж Виана — доктор Жуйживьем, перешедший из «сна» «Осени в Пекине» и «проснувшийся» в «Сердцеде́ре», где постоянно пытается заполнить свою метафизическую пустоту. Реальность вне сна наполнена иным содержанием, поэтому пустота уже утраченной иллюзии очевидна: «Пустынен был обширный четырехугольник, и большущая стальная машина понемногу разлагалась по воле небесных бурь. В нескольких сотнях метров к западу, запрокинув лицо к солнцу, покоилось обнаженное, почти невредимое тело Вольфа. Повернутая под редкостным углом к туловищу голова его казалась независимой от тела. Ничто не смогло удержаться в его широко распахнутых глазах. Они были пусты» [11; 218]. Контраст сна и яви в романах Б. Виана обнаруживает своеобразный смысловой уровень — перетекающая реальность получает юмористическую трактовку, ироническое осмысление, отрицающее пафос, и, по логике парадокса, отрицающее завершение истории как трагическое содержание финала.

Эта особенность виановского стиля определила его связь с художественной практикой «черного юмора».

§ 2.6 Черный юмор в романистике Бориса Виана

Долгое время в зарубежном литературоведении Борис Виан фигурировал как писатель-юморист, виртуозно работающий в жанре пародии, пасташи и гротеска.

Безусловно, юмор и ирония занимают в творчестве Виана далеко не последнее место и имеют глубокую культурную и литературную традицию. Комическое начало необычайно сильно проявилось в ранних романах автора, таких как «Сколопендр и Планктон», «Разборки по-андейски». Раблезианский жизнеутверждающий смех ранних романов коррелирует с принципами патафизики — «науки об исключениях», апологетом которой являлся Виан. Истоки комического ведут к прямому предшественнику Б. Виана в области пародии — А. Жарри, которого А. Бретон внес в свой каталог «черных юмористов».

Коллегия патафизики, основанная в 1948 году в честь А. Жарри его почитателями, в состав которой долгое время входил и Виан, полагала своей задачей донести до общества принцип «действительности неразумного». Парадоксы, игра со смыслом, пародия и возведения абсурда в абсолют — занятия Коллегии, которые нашли отражение в произведениях Виана. Инженер по образованию, он часто пародирует заседания технических комиссий и их решения, доводя до абсурда их действия: «Во избежание злоупотреблений правительство, будучи не в состоянии в одночасье остановить бурную деятельность Полквоста и Волопаста по подготовке спецификаций, делегировало в качестве своего представителя для надзора за НКУ Главного правительственного уполномоченного, блестящего выпускника Высшей Политехнической школы Кошелота, задачей которого было ставить палки в колеса разработчикам спецификаций. Ему это удавалось без труда. Несколько раз в неделю он собирал в своем кабинете руководство НКУ и без конца мусолил одни и те же вопросы, в чем, приобретя должный навык, он в значительной степени преуспел.

Кроме того, господин Кошелот получал жалованье в нескольких министерствах и подписывал методические работы, на выполнение которых безвестные инженеры тратили долгие утомительные часы» [1; 245].

В «Осени в Пекине» автор также уделяет пристальное внимание такой абсурдной инженерной и бюрократической идее, как строительство железной дороги в пустыне, делая эту ситуацию сюжетобразующим и текстообразующим элементом произведения.

В синтезе законов патафизики и черного юмора сюрреалистов рождается своеобразная авторская ирония, трагикомическая основа произведения. Черный юмор – юмор разрушения и смерти. На этих принципах Виан вводит в произведения тотальную деконструкцию, которая проявляется на всех уровнях текста, использует приемы сгущения.

Одна из самых ярких сцен «Пены дней» происходит на катке, когда катающиеся на коньках люди падают, и их сметает специально предназначенная для этого машина. Разрушительные эмоции Колена проявляются там же. Получив вест о болезни Хлои, он не может сдерживать себя и устраняет все препятствия, возникающие на его пути. «Колен обернулся, увидел, что служитель отстал метров на шесть, и еле, сдерживаясь, подождал, пока тот не подойдет поближе. Тогда он, озверев, с размаху нанес ему удар коньком в подбородок, и голова служителя, оторвавшись, угодила прямо в воздухозаборное отверстие вентиляционной системы, обслуживающей холодильную установку. Колен выхватил ключи, которые покойник с отсутствующим лицом все еще сжимал в руке, открыл первую попавшуюся кабину, затащил туда труп, плюнул на него и опрометью кинулся к номеру триста девять» [2; 149].

Прием разрушения тела, который использует автор, направлен на подчеркивание трагизма, остро переломных моментов, с одной стороны, и как обычную повседневную реальность — с другой. Ужасающая жестокость в «Сердцеде́ре» и «Красной траве» гипертрофированна и абсурдна, но этой обыденностью и некоей «нормальностью» она и несет такое мощное

воздействие на читателя. «Подойдя поближе, он понял, что это всего лишь ярмарка стариков. Он увидел деревянную лавку, выставленную на солнце, и большие валуны, на которых устраивалась прибывающая публика. Старичье сидело на лавочке; три валуна уже были заняты зрителями. Жакмор насчитал семь стариков и пять старух. Перед скамьей красовался муниципальный барышник с молескиновой тетрадью под мышкой. На нем был старый вельветовый костюм коричневого цвета, башмаки, подбитые гвоздями, и, несмотря на жару, гнусный картуз из кротовой кожи. От него плохо пахло, а от стариков еще хуже. Многие из них сидели неподвижно, опираясь на отполированные ладонями палки, все без исключения в засаленных лохмотьях, небритые, с морщинами, забитыми засохшей грязью, и со слипшимися от долгой подсолнечной работы веками. Шамкали беззубые рты, вонял зубной перегной» [2; 222].

Вольное обращение с человеком и его жизнью вызывает не только возмущение, жалость и сочувствие, но и смех. Эта традиция, безусловно, имеет свои корни. Рабле, Жарри, Ваше — имена, которые значимы в понимании природы виановского смеха. Черный юмор в виановской эстетике находит постоянное применение. «К остановке подошли еще четыре человека и взяли посадочные талоны. Затем подошел пятый, молодой здоровяк, и вместе с талоном получил струю одеколона, которая по распоряжению Компании причиталась каждому сотому пассажиру. Заорав не своим голосом, здоровяк бросился бежать, не разбирая дороги, ведь что ни говори, а получить в глаз почти острую струю чистого спирта довольно-таки больно. Он выскочил на мостовую, по которой обратным рейсом ехал девятьсот семьдесят пятый. Чтобы положить конец нечеловеческим страданиям бедняги, автобус раздавил его, и все увидели, что недавно тот ел клубнику» [2; 316].

Семантика распада и разрушения, смех вопреки объединяет все произведения Бориса Виана. Абсурдность и алогичность бытия, разлад системы автор вводит в текст посредством приемов гротеска, иронии и

сатиры, оставаясь, вместе с тем, верным принципам патафизического восприятия миропорядка.

Поэтика сюрреализма в романистике Бориса Виана включена в основу его текстов посредством таких приемов, как прием построения пространственно-временных характеристик произведения, введения дублирующих персонажей, использования символики цвета в ключе изысканий сюрреалистов, построения «сновидческой реальности» текста и использования сновидения как ключевого элемента сюжета, а также через непрерывную работу с эстетикой «черного юмора».

Борис Виан вслед за сюрреалистами нарушает одно из незыблемых ранее правил — определенную «привычность» текста для читателя со стороны как структурных, так и сюжетных элементов. Но если сюрреалисты в своих опытах применяют практику автоматического письма, которая полностью нивелирует самоконтроль и власть разума, то Виан нарушает заданную стилевую и сюжетную рамку посредством пародии и гротеска.

Представление сюрреалистов о процессе творчества как о проявлении некоторых фрагментов единого текста находит отражение в поэтике Бориса Виана в формировании особой общей романной ткани всех его произведений. «Пена дней», «Осень в Пекине», «Красная трава», «Сердцедёр» — являются единым текстом, о чем подробно мы будем говорить ниже.

Сюрреалистическая модель текста реализуется Б. Вианом в практике построения пространственных характеристик текстов. Это одна из самых насыщенных текстуальных категорий произведений автора. Антитетичность как метод построения сюжета и основа мировоззренческой концепции ярко выражена во всех романах. Два полюса «свое» — «чужое» в «Пене дней», «пустыня» — «черная зона» в «Осени в Пекине», «дом» — «деревня» в «Сердцедёре», «квадрат» — «машина» в «Красной траве» дробятся на более мелкие элементы, которые также находятся в оппозиции друг другу. Это дает сюжету определенную перспективу и возможность для автора бесконечного

моделирования пространства или «пространственных игр», как было обозначено в нашем исследовании.

Полюсной тип пространства рождает его следующую характеристику — пластичность. Именно с пластичностью, подвижностью ткани произведения связана система героев, которые зачастую абсурдны и фантосмагоричны. Пространство и герои составляют единое текстовое поле, которое, расширяясь от романа к роману, охватывает все произведения.

Греза и сон, «фразы полусна» — наиболее мощные периоды творческого прорыва в сюрреалистической практике. Особое внимание этим переходным состояниям над-реальности уделяет и Виан. «Сновидческий текст» живет по особым законам: мотив сновидения в «Осени в Пекине» коррелирует с образом слепоты и зрячести, выстраивая парадигму: реальность — слепота — сон — прозрение. В этом смысле слова кондуктора: «В стране слепых и кривой король» — несут в себе семантику перехода между двумя состояниями сна и действительности.

Виановский юмор, наполненный парадоксами и элементами абсурда, имеет глубокие корни, ведущие к раблезианской эстетике и эстетике черного юмора сюрреалистов. Разрушение традиции посредством пародии и карнавализация сюжета давно отмечены исследователями. Это в совокупности со строгой логикой патафизики и черным юмором нивелирует трагический пафос всех романов Бориса Виана, переосмысляя в русле собственной эстетики трагическую абсурдность бытия.

Безусловно, как показано выше, практики сюрреалистов значительно повлияли на поэтику романистики Бориса Виана, вместе с тем значимый пласт других приемов находит отражение в его творчестве. Экспрессионизм как одно из направлений авангарда не может быть не отражен в представленной парадигме.

ГЛАВА 3. ПОЭТИКА ЭКСПРЕССИОНИЗМА В РОМАНИСТИКЕ БОРИСА ВИАНА

§ 3.1 Экспрессионизм в культуре и литературе начала XX в.

Экспрессионизм — (лат. *expressio* — выражение) — направление в искусстве и литературе стран Запада первой четверти 20 в. Возникло как отклик на острейший социальный кризис (включая и первую мировую войну, и последовавшие революционные потрясения), стало выражением протеста против уродств современной буржуазной цивилизации. «Для экспрессионизма характерен принцип всеохватывающей субъективной интерпретации реальности, возобладавшей над миром первичных чувственных ощущений, как было в первом модернистском направлении — импрессионизме. Отсюда тяготение экспрессионизма к абстрактности, обостренной и экстатической, подчеркнутой эмоциональности, мистике, фантастическому гротеску и трагизму» [129; 213].

Виктор Бычков отмечает экспрессионизм как наиболее близко стоящее к традиционной культуре направление авангарда. «По своим эстетическим принципам, творческим задачам и установкам экспрессионизм — это как бы последний громкий крик Культуры перед глобальным наступлением урбанизма, техногенной цивилизации, рационалистической и прагматической регламентации всей жизни человека, короче говоря — пост-культуры; последняя попытка Культуры удержать свои позиции в созвучных времени художественных формах. Перед угрозой цивилизационного научно-технического прогресса экспрессионизм стремился отыскать, сохранить, выразить некие изначальные принципы человеческого существования, первобытные инстинкты жизни, реализуя в этом плане один из главных тезисов эстетики Ницше: инстинкт против разума, дионисийское против аполлоновского» [60; 358].

Термины «экспрессионизм» и «экспрессионист» впервые появляются в литературе около 1911 г., поначалу применительно к авангардному европейскому искусству конца 19 — начала 20 века. Как и сюрреализм, экспрессионизм в основе своей ратовал против «неуемной вещности мира», подавленности личности социальным механизмом. «Сам термин «экспрессионизм» проблематичен — уже потому, что охватывает очень большой круг имён и значительный временной отрезок (литературный экспрессионизм условно датируется концом 1910-х — серединой 1920-х годов). Один из теоретиков этого течения К. Эдшмид уже в 1918 г. называл экспрессионизм «заглавным словом сомнительной формулировки». Р. Бринкман писал в 1960 году: «Понятие экспрессионизма, принадлежащее истории поэзии, при перенесении в другие сферы исследования медленно, но верно теряет свою определённую» [193].

Полагают, что само определение «экспрессионизм» был введен чешским историком искусств Антонином Матешеком в 1910 году в противоположность термину «импрессионизм»: «Экспрессионист желает, превыше всего, выразить себя. Экспрессионист отрицает мгновенное впечатление и строит более сложные психические структуры... Впечатления и умственные образы проходят через человеческую душу как через фильтр, который освобождает их от всего наносного, чтобы открыть их чистую сущность и объединяются, сгущаются в более общие формы, типы, которые он переписывает через простые формулы и символы» [186]. «Импрессионизм — это учение о стиле, экспрессионизм как способ переживания, норма поведения охватывает все мировоззрение» [186] — вторит Матешеку Курт Хиллер.

Преимущественно формирование экспрессионизма происходило на немецкой и австрийской почве. «Единение немецкого экспрессионизма с иностранным стало создаваться как раз перед началом войны — крепко и ощутительно, — писал Фридрих Гюбнер. — Это тесное и дружеское единение распространялось почти также тайно и незаметно, как в прошедшие

века росла какая-нибудь религиозная секта» [Цит. по 115; 127]. Готфрид Беннтак обозначил всеохватность экспрессионизма: «Экспрессионизм пронес свои знамена над Бастилией, Кремлем и Голгофой, только на Олимп он не вступил, как и ни на какую иную классическую землю» [Там же; 131].

Фридрих Ницше дал толчок к его развитию своей работой «Рождение трагедии из духа музыки», которая возродила интерес к античной традиции, временно отошедшей на второй план. Борьба апполонического и дионисийского начала в искусстве, гармонии, порядка и опьянения, забвения, хаоса, по Ницше, сливается в единое целое. Эти два начала противоборствуют в сознании художника и порождают его творение. Художнику-экспрессионисту близка дионисийская эстетика, проявляющая природу искусства.

Психоанализ Зигмунда Фрейда обострил внимание экспрессионистов к бессознательному, объявив, вместе с сюрреалистами, именно эту категорию приматом человеческой сущности.

Знаковой фигурой экспрессионизма явился Франц Кафка с его эстетикой алогичного, доведенного до предела абсурда, фантазмагорическими образами, гротескным искажением реальности. Густав Майринк, изображающий мир на грани реальности и вымысла, привнес в эстетику экспрессионизма тему мистического пересоздания реальности.

О. Вальцель в своей работе «Импрессионизм и экспрессионизм» анализируя развитие литературы 1910-х – 1920-х годах XX века, находит связь современной литературы с идеями И. В. Гете. «Предку реализма», И. В. Гете близка идеалистическая философия своего времени. И те максимы, в которых он указывал пути искусству, могут оказаться предвосхищением девизов экспрессионистов, особенно если их вырвать из контекста времени. В начале XX века снова было оценено и получило право на существование абсолютное. Но если трагедия Фауста коренится в осознании невозможности познать истину, то новым фаустовским трагическим страданием сделалась неспособность по-настоящему осчастливить человечество. Подлинная

проблема Фауста гласит ныне: как может человек достигнуть такого духовного строя, который обеспечил бы притязания настоящего поборника культуры». [128; 251]

Экспрессионисты прямо не говорили о своей связи с Гете, но также искали новые формы общественной нравственности, освобождающей современность от тех мрачных пут, в которые попал мир. «Поэты снова превращались в созерцателей и исповедников». [193]

Русское мировосприятие с исканием высшего нравственного идеала оказалось близко экспрессионистской эстетике. «Россия, по словам Ф. Гюбнера, привила экспрессионизму «недостающую силу — мистицизм вольной веры» Толстого и Достоевского. Более того, Томас Манн в 1922 году писал: «Действительно, то, что мы называем экспрессионизмом, это только поздняя и сильно пропитанная русским апокалиптическим образом мысли форма сентиментального идеализма». [183]

В истории экспрессионизма выделяют две художественные группы. Первой была основанная в Дрездене художником Эрнстом Людвигом Кирхнером группа «Мост». Он создавал произведения, где динамичное, «пульсирующее» пространство сочетается с резкими, нервными контрастами цвета. Вторая группа — «Синий всадник» возникла в 1911г. в Мюнхене и просуществовала до 1914 г. Ее главой считают Франца Марка.

В литературе экспрессионизм выразился целым комплексом течений и направлений. В немецком литературоведении выделяется понятие «экспрессионистского десятилетия»: 1914 – 1924 гг. В это время термин еще не прижился (понятие экспрессионизма скрывалось под определениями «новый пафос», «активизм»), но эстетика экспрессионизма уже давала свои плоды. Начали издаваться первые экспрессионистские журналы, такие как «Штурм» и «Акцион» (действие) и принимать посетителей клубы «Неопатетическое кабаре», «Кабаре Гну». Такие «столпы» экспрессионизма как Георг Гейм и Георг Тракль уже создавали свои первые произведения. В

это время в этом же направлении работали Готфрид Бенн, Франц Верфель, Иван Голль, Август Штрамм и другие.

Эстетика экспрессионизма развивалась в русле эстетики авангарда. Вследствие этого экспрессионисты в своих работах часто прибегают к крайней деконструкции, искажению, деформации, гротескности образов. Объект в произведении экспрессиониста деформируется настолько, что некоторые его черты доведены до крайнего своего выражения, предельно заострены, что и позволяет создать «упорядоченный мир хаоса».

А. В. Дранов определил родовые черты экспрессионизма как «метод неустойчивого равновесия, как метод сдвинутого двоимирия»: «Неустойчивость эта возникает из стремления художника расшатать картину мира, чтобы через «шелуху» случайности проглянула закономерность. Экспрессионизм не выстраивает двух параллельных миров — «видимого» и «глубинного», а рассматривает бытие как нерасчленимое единство внешнего и сущностного, случайного и закономерного. Действительность для экспрессиониста – воплощенный парадокс, она загадочна, ибо таит в себе, а не зеркально отражает некий «высший» смысл... Сущность бытия проявляется через банальные атрибуты повседневности». [193]

Экспрессионизм был крайним выражением самой сути тогдашнего времени, квинтэссенцией идеологии предвоенных, военных и первых послевоенных лет, когда вся культура на глазах деформировалась. Эту деформацию культурных ценностей и отразил экспрессионизм. Его едва ли не главная особенность состояла в том, что объект в нем подвергался особому эстетическому воздействию, в результате чего достигался эффект именно характерной экспрессионистской деформации. Самое важное в объекте предельно заострялось, результатом чего был эффект специфического экспрессионистского искажения. Система ужесточается до предела, чем демонстрирует свою абсурдность. Понимание мира как органической целостности было чужд экспрессионистам. Гармония, которая строится вопреки кровоточащим ранам мира, враждебно воспринималась

экспрессионистами. Зыбкие грани видимого и ирреального вызывают интерес экспрессионистов. «Выяснение границ и пределов, ощупывание тупиков» — по словам Зиновия Бренштейна, — это занятия экспрессионистов.

«В центре художественной вселенной экспрессионизма - истерзанное бездушием современного мира, его контрастами живого и мёртвого, духа и плоти, «цивилизации» и «природы» сердце человека. Преображение действительности, к которому страстно призывали многие экспрессионисты, должно было начаться с преобразования сознания человека. Художественным следствием этого тезиса явилось уравнивание в правах внутреннего и внешнего: потрясённость героя, «ландшафт души» представлялись как потрясения и преобразования действительности» [153; 286]. Внимание к глубинам человеческого духа, к изломам сознания отличало творческую природу экспрессионизма.

Границы и пределы художественной реальности каждым писателем понимались и устанавливались по-разному: проза Ф. Кафки или Г. Майринка не становится неким заданным «школьным» образцом. Мир, созданный писателем-экспрессионистом, становится искаженным изображением современной автору действительности как абсурдного мира. Деформация, парадоксально, вопреки ожиданиям, не разрушает образ, но выявляет его скрытую суть («Превращение», «Голем»).

Мир Б. Виана также абсурден, но не лишен светлого, солнечного восприятия, достигаемого приемами такого построения текста романа, при котором автору удается создать абстрактную, фантазмагорическую картину мира и, одновременно, наполнить ее биографическими аллюзиями, смысловой конкретикой тонкой языковой игры.

Экспрессивность и алогичность не вступают в конфликт, но позволяют Б. Виану увязать воедино антисоциальную и антиклерикальную сатиру, лирическую мотивную организацию текста, философию жизни и смерти. Таким образом, создается феномен прозы Б. Виана, близкой к эстетике

экспрессионизма, но отрицающей внешнюю статичность последней, «экспериментальные» романы писателя скорее сближаются с понятием «текст».

§ 3.2 Текст как граница смысла и абсурда: экспрессионизм и постмодернизм

Понятие текста прошло длинный путь: от узкого понимания его как закрытой системы произведения до открытой парадигмы, в которую включено не только само произведение, но и обширный интертекст и дискурс, в котором данный текст существует. «Определение понятия «текст» затруднительно. Прежде всего, приходится возражать против отождествления «текста» с представлением о целостности художественного произведения. Весьма распространенное противопоставление текста как некоей реальности концепциям, идеям, всякого рода осмыслению, в которых видится нечто слишком зыбкое и субъективное, при всей своей внешней простоте, малоубедительно» [74; 242].

Внетекстуальные элементы характерны для эстетики авангарда, и в частности, для виановского текста. Роман «Пена дней» изобилует такими элементами: это и музыкальные композиции, названия, которых вплетаются в ткань повествования, и названия фильмов, и других книг, актуальных для того времени. Одним из показательных примеров является характеристика Колена – главного героя «Пены дней», проецируемая из вне: «Его отражение в зеркале показалось ему на кого-то удивительно похоже – ну, конечно же, на того блондина, который играет роль Слима в Hollywood Canteen» [3;6].

Одним из самых ярких маркеров времени, своеобразным приемом построения текста, создания рельефной его структуры являются музыкальные элементы в тексте.

Говоря о такой разносторонней личности, как Борис Виан, довольно сложно выделить доминантную составляющую этой личности. Сочетая в себе множество творческих ипостасей: прозаик, поэт, драматург, музыкант, шансонье, актер, музыкальный критик, инженер, Виан в полной мере отдавался каждой из них.

Музыка вошла в жизнь французского мальчика с первых минут его жизни. Эксцентричная мать, страстная любительница классической музыки и оперного искусства, дает ему имя Борис — в честь своей любимой оперы «Борис Годунов». Гораздо позже Виан признает всю странность этого события, написав стихотворение о том, что у него душа славянина и внешность славянина, построенное на игре слов-синонимов дух (l'air) и душа (l'âme). («J'ai l'air slave – j'ai l'âme slave»).

Все детство Виана и его семьи было заполнено музыкой, преимущественно классической. Госпожа Виан, прекрасная пианистка и арфистка, устраивала с детьми домашние концерты, но куда больше классической музыки детям пришлось по душе джаз. В это же время Борис, несмотря на запреты врачей из-за серьезных проблем с сердцем, осваивает трубу, и от этого увлечения уже больше не отказывается.

Культовый джаз-оркестр времен оккупации Франции — оркестр Клода Абади станет для Виана вторым домом. Они яростно противопоставляют себя профессионалам, играют только то, что вздумается, и ровно столько, сколько хочется. Для Виана это станет своеобразным кредо не только в музыке, но и в литературе. Он никогда не стремился к профессионализму, а зачастую писал для родных и друзей, и преимущественно «в стол».

Оркестр Клода Абади играл свинг в новоорлеанском стиле. Направление, которому Виан оставался предан всю жизнь. В своем, пожалуй, самом музыкальном романе Виан говорит слова, которые полностью объясняют его мировосприятие и транслируют квинтэссенцию виановского бытия: «На свете есть только две вещи, ради которых стоит жить: любовь к красивым девушкам, какова бы она ни была, да новоорлеанский джаз или Дюк Эллингтон. Всему остальному лучше было бы просто исчезнуть с лица земли, потому что все остальное — одно уродство» [1, 10]. Заявление провокационное, но Виан и был провокатором и мистификатором, принцем богемного квартала Сен-Жермен-де-Пре.

Говорят, что когда у Луи Армстронга спросили – «что такое свинг?», он ответил: «Если вы об этом спрашиваете, то вам этого всё равно не понять». С точки зрения официальной терминологии, «свинг» — это не какой-то определенный стиль музыки, это скорее способ играть, нечто, что можно услышать и почувствовать! Лучше всего эту идею выразил Арти Шоу: «Свинг — это глагол, а не прилагательное». В то же время свинг — не просто музыкальная концепция, это целая социо-культурная категория, и ярче всего она проявилась в «Пене дней», романе, который наиболее полно выразил мировосприятие Бориса Виана, поэта и музыканта.

Свинг, по словам Виана, — это ритм сердца, который «будит чувства, разум, не знаю, что...воспоминания, ассоциации...» [Цит. по 76, 74] Множеством ассоциаций наполнена «Пена дней» — один из ярчайших джазовых романов XX века.

На данном этапе нам важно разграничить понятия «джазовый роман» и «роман о джазе». В числе таких произведений можно назвать романы Ф.С. Фицджеральда, Э. Хемингуэя, Дж. Сэлинджера, пронизанные «духом джаза» и написанные в «эпоху джаза». Термин «эпоха джаза» принадлежит Ф.С. Фицджеральду, определившим этим понятием специфику своего времени.

Такие авторы, как Х. Кортасар («Игра в классики»), Б. Виан («Пена дней»), Дж. Керуак («В дороге») пользуются такими «джазовыми» приемами, как символизация музыкальных произведений, музыкальная ритмика текста и др. В текстах романов, безусловно, присутствуют постоянные отсылки к конкретным исполнителям и композициям. Из современных писателей этими приемами пользуется Х. Мураками («Пинтбол», «Джазовые портреты»), Василий Аксенов («Ожог»).

Колен — главный герой «Пены дней», счастливый, богатый и молодой человек, в свободное время наслаждающийся джазом и, подобно инженеру Виану, придумавший чудесный механизм под названием «пианоктайль», который смешивает напиток на основе заданной мелодии. Именно с обильного потока мелодий и начинается роман.

«— Не хочешь ли аперитив? — спросил Колен. — Мой пианококтейль готов, можешь его опробовать. — Он работает? — спросил Шик. — Отменно. Наладил я его с трудом, но результат превзошел все ожидания. Сыграв «Black and Tan Fantasy», я получил смесь поистине ошеломляющую. — Каков твой принцип? — спросил Шик. — Каждой ноте, — ответил Колен, — я поставил в соответствие какой-нибудь крепкий напиток, жидкость или ароматическое вещество. Сильная педаль соответствует взбитому яйцу, слабая — льду» [1, 23].

Мелодии из пианококтейля сопровождают Колена и в несчастье. Он продает свое изобретение. Антиквар-покупатель восхищен изобретением и тут же создает свой коктейль. «У него было туше предельной чувствительности, и ноты улечивались одна за одной, такие же воздушные, как жемчужины кларнета Барни Бигарда в версии Дюка Эллингтона. Чтобы послушать, Колен, прислонившись к пианококтейлю, уселся прямо на пол. Он плакал, большие и мягкие эллиптические слезы скатывались по его одежде и забивались в пыль. Музыка проходила сквозь него и появлялась наружу отфильтрованной, поэтому мотив, который покидал его, гораздо больше напоминал «Хлою», чем «Бродяжий блюз». Торговец древностями напевал вполголоса побочную тему пасторальной простоты и покачивал головой из стороны в сторону, как гремучая змея. Он сыграл три коруса и остановился. Счастливый до глубины души Колен так и остался на полу, и все было так же, как и до болезни Хлои» [1, 75].

И здесь Виан использует очередной джазовый прием: своеобразную литературную синкопу. Он смещает блюзовый акцент на неожиданно прозаичное рассуждение о стоимости аппарата, на торги между продавцом и покупателем, причем, продавец хочет продать дешевле, чем покупатель предлагает.

Если говорят, что в игре исполнителя нет свинга, то обычно это означает, что исполнение музыканта лишено интенсивной битовой пульсации — волнообразного движения, которое создается на контрасте бита

и офф-бита, производя впечатление раскачки, или свинга. Роман Бориса Виана наполнен битовой пульсацией. Главная пара — Колен и Хлоя — это, безусловно, саксофон в джазовом оркестре. Их дублирует вторая пара — Ализа и Шик создавая имитацию переключки, «респонса» (отклика) инструментов в джазовом оркестре. Пьяномарь, Священок, Архиписк и прочие гротескные фигуры — пронзительные, угарные ноты, вплетающиеся в ткань повествования, создавая атмосферу Гарлема 1930-х годов. Какофония, разноголосица вплетается автором в текст произведения, разрывая ткань повествования, в лучших традициях экспрессионизма, усугубляя противостояние глубинной целостности и внешней разломанности.

Мелодия «Пены дней» — это, несомненно, «Хлоя» («Девушка болота») — популярная композиция Дюка Эллингтона. При первой встрече пары играет эта мелодия, имя главной героини совпадает с названием мелодии, и в самые грустные и пронзительные моменты Колен слушает «Хлою» Дюка Эллингтона.

Ритмика джазовых композиций в тексте романа дает ощущение тонкого переплетения музыки и текста. Образ Хлои соединяет характеристики телесности и музыкальной пластики: девушка как мелодия.

Джазовое мышление Бориса Виана — свободное переосмысление сюжетной линии, импровизация (начиная от фразеологизмов, элементов повествования, языковой игры), продолжая переключкой героев и ситуаций, рождает текст, полный музыки, в котором музыка является основой образной системы романа.

В поле интермедиальных отношений попадают не только однородные произведения, но и тексты разного порядка: роман — фильм, роман — музыка, которые служат Б. Виану способом введения мотивной структуры своего же предшествующего авторского текста: джазовая музыка отсылает к биографическим аллюзиям (сам писатель — джазовый музыкант, играющий на трубе в оркестре К. Абади), к ранней прозе — сатирическим романам-«пастишам» («Разборки по-андейски» и «Сколопендр и планктон»).

Пародийность виановской прозы, его увлечение созданием литературных шаржей, юмористических портретов своих друзей и коллег стала одной из ярких особенностей поэтики писателя.

Пародия, как средство искажения смысла, отсылает к проблеме интертекста, что особенно важно для понимания поэтики Бориса Виана. Он свободно пользуется приемами пародирования и стилизации. Пародия, как обновление целой художественной системы, основанная на трансформации художественного текста во всех его планах: языковом, образном, стилистическом. Ее смысл становится очевиден только при соотношении с другим текстом, который по выражению Ю. Тынянова, «сквозит сквозь пародию». «Стилизация близка к пародии. И та, и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна неувязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой неувязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого» [138; 32].

Борис Виан, смешивая пародию и стилизацию, создает новую художественную систему и своеобразную эстетику авторской речи, говорения сквозь текст — Виан как говорящий ощущается за каждой фразой, каждым образом своего текста, иначе — главный герой его романов — это слово, язык, по Ж. Бэнсу, язык-вселенная. «Прочтение» чужого текста в своем или как своего во французском постструктурализме было распространено на проблему автора и его взаимодействия с текстом. (Ю. Кристева, Р. Барт) Известна оппозиция Р. Барта: «Произведение — классика, текст — авангард...» [44, 414], которую он же и опровергает, как категорическую максиму, разворачивая систему взаимоотношений этих двух понятий: «Текст ощущается только в процессе работы, производства. Отсюда следует, что Текст не может неподвижно застыть (скажем, на книжной

полке), он по природе своей должен сквозь что-то двигаться — например, сквозь произведение, сквозь ряд произведений» [Там же].

Романы Б. Виана вполне могут быть рассмотрены как Текст, в ключе постмодернистского подхода, поскольку автор скорее «выговаривает» текст, лишая его критического наполнения, создавая провокационное пространство игры.

Постмодернистский текст полностью нивелирует позицию автора, выстраивает иную парадигму взаимоотношения: текст — читатель. «Смерть автора», декларируемая Р. Бартом (1968), а затем и читателя, когда «автор, текст и читатель — превращаются в «единое бесконечное поле для игры письма» [43; 389] — итог этого развития. Отодвигая границу властвования автора к С. Малларме, Барт стремится отдать приоритет читателю во взаимоотношениях категорий автор — текст — читатель: «Малларме полагает — и это совпадает с нашим нынешним представлением, — что говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность (эту обезличенность ни в коем случае нельзя путать с выхолащивающей объективностью писателя-реалиста), позволяющая добиться того, что уже не «я», а сам язык действует, «переформирует»; суть всей поэтики Малларме в том, чтобы устранить автора, заменив его письмом, — а это значит, как мы увидим, восстановить в правах читателя» [43; 387].

Но далее Р. Барт утверждает, что имеет место категорический разрыв пишущего с письмом, где автор играет всего лишь роль «мертвеца», поскольку Текст доминирует над его волей.

«Письмо теперь — это добровольное стирание, которое и не должно быть представлено в книгах, поскольку оно совершается в самом существовании писателя. Творение, задачей которого было приносить бессмертие, теперь получило право убивать быть убийцей своего автора. Возьмите Флобера, Пруста, Кафку. Но есть и другое: это отношение письма к смерти обнаруживает себя также и в стирании индивидуальных характеристик пишущего субъекта. Всевозможными уловками, которые

пишущий субъект устанавливает между собой и тем, что он пишет, он запутывает все следы, все знаки своей особой индивидуальности; маркер писателя теперь — это не более чем своеобразие его отсутствия; ему следует исполнять роль мертвого в игре письма. Все это известно; и прошло уже немало времени с тех пор, как критика и философия засвидетельствовали это исчезновение или эту смерть автора» [Там же; 389].

Тексты романов Б. Виана опровергают, казалось бы, эту концепцию — маркеры присутствия писателя в тексте встречаются постоянно в виановских произведениях. Его текст не обезличен; автор своим присутствием, «голосом» направляет читателя и повествование. Тогда нельзя не согласиться с утверждением Р. Барта: «Только чтение, восприятие в итоге могут явиться полем научного исследования, поскольку текст существует единственно в восприятии зрителей и читателей (а не в интенциях автора) и поэтому, что только в чтении производится смысл» [Там же; 395]. Соучастие читателя в рождении смысла открывает широкий простор для вовлечения в текст интертекстуальных элементов. Текст включает в свое поле бесконечное число иных текстов, которые соотнесены с ним в некоторой смысловой сфере. В таком случае границы текста определяет характер этой игры читателя в создание смысла, в этом двойственность идеи «смерти автора», поскольку такой игровой текст всегда диалогичен (играющих, по крайней мере, двое).

Теория диалогичности текста М. Бахтина также призывает к раздвижению границ текста: «Текст как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы. Взаимосвязь всех смыслов (поскольку они реализуются в высказываниях). Диалогические отношения между текстами и внутри текста. Их особый (нелингвистический) характер» [45; 35].

Возникновение и рождение текста в процессе чтения стимулирует проникновение в его восприятие побочных ассоциаций. «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту

интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек» [Там же; 35].

В результате, текст наделяется автономностью и полной самостоятельностью: «Автор всякого текста — художественного или любого иного – «превращается в пустое пространство проекции интертекстуальной игры» [43;389].

Образ автора в романах Б. Виана отвечает именно такому принципу проецирования авторского «я», как осуществления игры с читателем, скрывающей, вуалирующей его присутствие, иногда достаточно жестокой и ироничной, предлагающей визуальный ряд меняющихся масок от Вернона Салливена до профессора Жуйживьома.

Его произведения, конечно, наполнены авторским присутствием, он живет в тексте, но классическая функция рассказчика, повествующего ему не свойственна. Именно в этой особенности его романического текста кроется разнообразие, смешение различных стилей и их пародирование.

Пародия, цитация, тонкая ирония, особый авторский язык — все это подтверждает необычную роль автора в текстах Б. Виана.

Знаки авторского присутствия — это и различные даты, имена, места из жизни самого автора. Виан широко использовал биографический материал в своих текстах. В ранних романах Виан вводил своих знакомых в качестве действующих лиц повествования, например, Майор — постоянный герой романов Виана, дом в «Сердцеде́ре» — проекция домашней жизни семьи Вианов. Мощная фигура автора, всегда видимая за сюжетной линией, продолжает традицию экспрессионистской включенности и всеобъемлющей субъективности.

В романских образах Б. Виана сочетается абстракция и конкретика. Прием самоцитирования, игры с семантикой образа, диалогичности текста

провоцируют читательское восприятие виановской реальности как особого мира, живущего по своим законам.

§ 3.3 Романы Б. Виана «Пена дней», «Осень в Пекине», «Красная трава», «Сердцедёр» как единый текст

Самовыражение в тексте, как способ введения авторского «Я» — один из основных постулатов поэтики экспрессионизма. Борис Виан также создает в своих романах оригинальный способ подачи образа автора.

В романе «Пена дней» пасторальные герои «веселого романа» воплощают темы жизни и смерти одновременно. Но вечная история о любви и смерти получает иное выражение в трактовке Виана. Герои романа молоды и совершенны. В страну счастья пропуском для них является богатство и молодость. Только несовершенная человеческая природа и бедность могут разрушить это счастье. Утопия рушится, легенда о потерянном рае остается только легендой. Сама же тема получает лирико-трагическое наполнение, поскольку связывается с биографическим контекстом.

Тема смертельной болезни звучит и в романистике Виана, и в его драматургических произведениях, таких как «Строители Империи: «Этот аспект высвечивает и личную трагедию автора, услышанную Ф. Бийеду в реплике из пьесы:

«Отец. ... 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 же ты не продолжаешь?

Мать. Усталость...»

Ф. Бийеду пишет: «Эта реплика ранила меня: «Хорошее начало, почему же ты не продолжаешь?», на вопрос отвечает сам автор: «Усталость...»» [Цит. по 84, 97].

Смертельная болезнь, которой страдал Б. Виан, болезнь сердца, стала причиной его раннего ухода из жизни. В драматургии эта тема вводится игрой с многочисленными псевдонимами (всего их 24), которыми

пользовался писатель. В пьесе «Строители Империи» появляется персонаж по имени Шмюрц, М. Эслин, автор знаменитой книги «Театр абсурда», считает, что истоки образа автобиографические: «...Шмюрц, не является ли он производным от немецкого Schmerz; боль, всегда молчаливо присутствующая, боль сердца» [Цит по; 252]. Кроме того, Эслин замечает, Адольф Шмюрц — это один из псевдонимов Б. Виана, которым он подписывал свои статьи.

Псевдонимы Бориса Виана сопровождают его творчество с раннего периода, придавая игровой характер его романистике. Самый первый вариант псевдонима обыгрывался в его поэзии как легенда о его «славянском происхождении», опорой этой легенды была анаграмма имени писателя Виан — Иван. Стихи назывались «У меня вид славянина...», как уже говорилось выше, имя Борис было дано матерью в честь любимой ею оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» [См. Приложение 2].

Первый псевдоним, принесший ему скандальную известность, родился из имен Вернон и Салливан, когда понадобилось издать криминальный роман, якобы перевод с английского. Две недели спустя роман-шутка, роман-пародия был готов. Всеобщий восторг был Борису наградой, оставалось придумать автора. При участии ближайших друзей новоиспеченному американцу выбрали имя Вернон — в честь Поля Вернона, музыканта из ансамбля Клода Абади, — и фамилию Салливан, в память о Джо Салливане, знаменитом джазовом пианисте. Мишель предложила поменять название, и Борис утвердил окончательный вариант: «Я приду плюнуть на ваши могилы».

Согласно легенде, Салливан был начинающим писателем, «белым» негром, то есть «перешедшим черту», не сохранившим видимых признаков негритянской крови; на родине ему грозили жестокие расовые законы; роман можно было издать только за границей и под псевдонимом. Как переводчик и специалист по американской литературе, Борис даже проанализировал в предисловии литературные корни американского прозаика, «уловив»

влияние Генри Миллера, Джеймса Каина, Фолкнера и Колдуэлла. С издательством «Скорпион» был заключен официальный договор, по которому Борис Виан, будущий переводчик всех будущих произведений вышеупомянутого писателя, являлся также его полномочным представителем во Франции».

Этот псевдоним дал имя романам «черной серии», вызывавшим скандальную реакцию критики и успех у читателя. Виан страдал от того, что романы от Бориса Виана не принимают, а Салливаны оказываются коммерчески выгодными.

Игра с имиджем не ограничилась в текстах Виана только именем автора, он давал персонажам имена своих знакомых и друзей, создавая иногда остроумную литературную пародию, иногда аллюзию, читающуюся как семантический код. Так, в романе «Катавасия в Анденнах» или в другом переводе «Разборки по-андейски» (1943) появляется персонаж по имени Майор: «Вместе с Леглизами в компании появился еще один человек, их троюродный брат Жак Лустало, будущий друг Бориса. Он получил прозвище Майор и под этим именем вошел в произведения Виана. Это был эксцентричный юноша, склонный к шокирующим выходкам, очень эрудированный; он был также великолепным танцором и большим любителем джаза. На мир он смотрел единственным (левым) глазом, поскольку правый потерял в десятилетнем возрасте: произошел несчастный случай, разорвалась гильза, но Лустало распространял легенду о раннем отвращении к жизни и попытке самоубийства. Со своим стеклянным глазом Майор любил проделывать всякие фокусы: глотал его, бросал в рюмку с анисовым ликером (несмотря на юный возраст, Лустало много пил), терял, находил, предъявлял в качестве пропуска... Еще Майор любил гулять по крышам, выбрасывать в окно ковры, чтобы расшевелить скучающих друзей, или, швырнув с балкона телефонный аппарат, спуститься по проводу на улицу. С вечеринок он редко уходил через дверь — обычно выпрыгивал в окно. Один такой уход станет для него роковым — это случится 7 января

1948 года. Никто так и не узнает, был ли это несчастный случай или самоубийство. Майору будет всего двадцать три года».

Сам Виан также представлен в этом романе в качестве целой команды персонажей: «Борис принялся за другую невероятную историю, главным героем которой был Майор, фигурирующий там под своим истинным именем. В «Разборках по-андейски» («Катавасия в Анденнах») сам Борис разделяется на Антиоха де Тамбретамбра, Барона Визи (Барона д'Элда в русском варианте) и полицейского Бризавьона (Самолетогона; последние два имени – анаграммы Бориса Виана)» [Цит по 84; 15].

Один из распространенных персонажей в корпусе его творчества носит имя Дюпон, он может быть человеком Леоном Дюпоном из драмы «Строители Империи», генералом Дюпоном д'Изиньи из пьесы «Полдник генералов» или собакой в романе «Красная трава». Сенатор Дюпон стал собакой Вольфа («Красная трава»), когда-то такое же имя носил любимый пес самого Виана.

Единство смыслового поля выявляется также в результате изучения преемственности лирических мотивов. Герои Бориса Виана обладают необычной характеристикой: появляясь в новом тексте, они ориентированы на свое прошлое «воплощение», таким образом, создается константный мотив, закрепленный в образном ряду внетекстового пространства. Подобный прием можно проследить в прозе Ф. Кафки, когда каждый новый герой становится частью общего кода имени автора. (Бенде — Замза — К. как Кафка).

Так, главный герой «Красной травы» Вольф, построивший Машину, получает возможность исследовать тайну своего «Я» — сознания, подсознания, скрытых желаний и т.д. Переносясь с ее помощью из реального мира в виртуальный герой, как будто бы обретает свободу, но попадает в пределы собственного прошлого — этот мир «внутри» оказывается имеет границы: «Ты подменяешь тайну словом, — сказал Вольф. — Получается другая тайна — и не более того. Начинаешь с терминов, а кончаешь магией.

— Ну и что? — сказал Ляпис. — Разве вся эта история с клетью не отдает магией? Просто-напросто пережиток древнего галльского суеверия.

— Которого? — сказал Вольф.

— Вы ничем не отличаетесь от остальных галлов, — сказал Ляпис. — Бойтесь, как бы небо не рухнуло вам на голову, вот вы и забегаете вперед. Отгораживаетесь.

— О, Господи, — сказал Вольф, — как раз наоборот. **Я хочу увидеть, что там, позади»** [11, 229]

Разглядеть и понять видения, продуцируемые Машиной, означает понять себя, «покушение на воспоминания» становится все более опасной задачей, по мере того, как процесс захватывает его, вытравляя желание жить.

Воспоминания отсылают Вольфа к определенным персонам и ситуациям, но иногда создают абстракцию, которую трудно понять: «Вокруг теснились лоскутья былых времен, то нежные, как **серые, скрытные** и юркие **мышки**, то сверкающие, полные жизни и солнца, — иные сочлились медлительными, но не сонными жидкостями, легкими, похожими **на морскую пену»** [Там же, 280].

Мотивы «пены» и «мышки» вводят смысловой контекст «Пены дней», а само название этого романа получает коннотацию погружения в прошлое.

Припоминание заставляет Вольфа искать в своем прошлом значимые моменты, высвечивающиеся в необъяснимой для него последовательности: «Некоторые обладали той четкостью, той стойкостью, что свойственны фальшивым картинам детства, образованным задним числом по фотографиям или чужим воспоминаниям; их невозможно перечувствовать заново, поскольку сама их субстанция давным-давно рассеялась.

А другие оживали новехонькими по первому его требованию: сады, трава, воздух; тысячи оттенков зеленого и желтого смешивались в изумруде лужайки, дочерна сгущающемся в прохладной тени деревьев.

Вольф дрожал в мертвенно-бледном воздухе и вспоминал. Его жизнь освещалась перед ним накатывающими одна за другой волнами памяти».

[Там же, 297] Путь от детства до старости проживается не в реальном мире, но в сфере памяти, этапом пути оказывается пустыня «золотого песка» после которой начинается каменистая пустошь и заканчивается «завершенным мертвецом», у которого нет воспоминаний — он «пуст».

Пустыня, возникающая в памяти после посещения Вольфом аббата Грилля, отсылает к абсурдному и парадоксальному миру «Осени в Пекине», в котором двойника Колена Анжела наставлял аббат Петижан.

В конце концов Вольф обречен и Машина, исчерпав все его воспоминания, разделяется с ним: «В нескольких сотнях метров к западу, запрокинув лицо к солнцу, покоилось обнаженное, почти невредимое тело Вольфа. Повернутая под редкостным углом к туловищу голова его казалась независимой от тела.

Ничто не смогло удержаться в его широко распахнутых глазах. Они были пусты» [Там же, 303].

Пустой или «мертвец» — эту характеристику получит герой итогового романа Б. Виана «Сердцедер» психиатр Жакмор, вторая часть имени которого вводит коннотацию смерти. Стоит вспомнить, что «сердцедёр» или машинка для вырывания сердца, появляется еще в «Пене дней» (ею Ализа убивает Жана-Соля Партра).

Таким образом, можно прочитать тексты «Пены дней», «Осени в Пекине», «Красной травы» и «Сердцедёра» как части единого текстового поля — истории автора, кодирующего содержание каждого отрезка жизни в лирических мотивах предчувствия, воспоминания, откровения, исповеди (интервью, которые Вольф дает месье Перлю, Брюлю, Гриллю, старухам, Карле, по сути, это читаемая вне контекста фантазмагии или «магии» романа исповедь писателя).

В целом романский корпус творчества Б. Виана может быть рассмотрен как комплекс мотивов, отражающих как биографический контекст, так и систему лирических лейтмотивов, определяющих смысловые взаимосвязи в структуре каждого романа. Трансформация функций мотивной организации в

поэтике авангарда приводит к тому, что зачастую понятие «сюжет» становится расплывчатым и играет все меньшую роль для построения текста.

Однако, абстрактная модель текста не отменяет необходимость его структурирования, что приводит к доминированию мотивной организации над событийной последовательностью.

Одним из последних крупных художников модернизма, обратившихся к классической организации романного цикла, был Марсель Пруст («В поисках утраченного времени»). Вместе с тем, представление цикла как воплощения автором целостного взгляда на мир остается.

Циклизация в XX веке представляется все больше поэтическим, чем прозаическим элементом структурирования. Текст и Интертекст — понятия, введенные постмодернистами, становятся логическим переосмыслением традиции циклизации и изменяют границы текстологического поля. Существование целостного текстового пространства, к которому бессознательно апеллирует авторское «Я», дает возможность объяснить абсурдные, парадоксальные тексты Б. Виана как многослойную конструкцию, в которой смысловые пласты исходят из «внутренней реальности» памяти.

Цикл — «несколько художественных произведений, объединенных общим жанром, темой, главными героями, единым замыслом, иногда рассказчиком, исторической эпохой (в прозе и драматургии), единым поэтическим настроением, местом действия (в лирике) <...> [128; 215] «группа произведений, сознательно объединенных автором по жанровому, тематическому, идейному принципу или общностью персонажей» [Там же, 216]. Также стоит выделить определение из «Словаря литературоведческих терминов» под редакцией Славиньского: «литературный цикл – группа произведений, принадлежащих к одному и тому же жанру, объединённых в высшее единство общностью содержательных элементов (литературного героя, образа, мотивов, идеи) или сходством композиционных решений» [Цит по 194, 64]. Все предложенные формулировки приводят к выводу о том,

что цикл — это определенная эстетическая целостность, состоящая из элементов, объединенных различными нитями. Элементы «нового целого» имеют собственную художественную значимость и автономность, при объединении образуют иной новый смысл, не выводимый из каждой части в отдельности.

Традиционно романы Бориса Виана не рассматриваются как классический завершённый цикл, тем более, что автор не оставил по этому поводу никаких комментариев, но между тем, представляется возможным выделить определенные спецификации, которые дают основание для объединения наиболее показательных произведений автора в один цикл. Для проведения обозначенного анализа целесообразно взять следующие романы: «Пена дней», «Осень в Пекине», «Красная трава», «Сердцедёр».

Четыре романа, расположенных в творчестве Бориса Виана последовательно: «Пена дней», «Осень в Пекине», «Красная трава» и «Сердцедёр» представляют собой неклассический цикл, в котором варьируются определенные темы: такие как «детское» мировосприятие, хрупкость жизни, тема любви.

Таким образом, структура романного цикла Бориса Виана представляется как общее единое текстовое поле с включенными лейтмотивами, контекстной общностью, пространственной организацией текста, топологическими характеристиками, системой героев и биографическими мотивами.

§ 3.4 Категория телесности в романах «Пена дней» и «Осень в Пекине» и «Сердцедёр»

Романистика Бориса Виана представляет обширный материал для исследования феномена телесности, авангардистские коннотации которого, достаточно ярко выражены в произведениях автора 1946 — 1953 годов.

На материале знаковых романов автора таких как «Осень в Пекине» и «Сердцедёр» целесообразно рассмотреть воплощение картезианской теории телесности в романистике Бориса Виана и такие реализации телесной парадигмы как «тело-объект», «тело-машина», «пустое тело» сквозь призму экспрессионистских техник.

Движение от архаических сакральных представлений о теле к натурфилософским ренессансным концептам тела и духа и, далее, к картезианскому пониманию тела, как «телу-объекту», «телу-машине», «угасание Тела» и возвышение Духа, сопровождает общество от эпохи Просвещения вплоть до конца XIX века. Постепенно романтики восстанавливают значимость тела и затем, в психоанализе, феноменологии и философии понятие «телесность» формирует широкое концептуальное поле. В совокупности с кризисом рационализма, критикой логоцентризма в обществе формируется «постмодернистский телоцентризм» (термин Г. Л. Тульчинского). Э. Гуссерль исследует вопросы Времени, Пространства и Восприятия ни как понятия объективной реальности, но через призму субъективных ощущений, вводя человеческую телесность в поле философского анализа, и его работа «Картезианские размышления» является попыткой преодоления дуализма Декарта. Если классическая философия всячески разрывала дух и плоть, отдавая примат первому, то постмодернистская доктрина, направленная на «сращивание» тела и духа постулировала неразрывность чувственного и интеллектуального. «На место Слова встало Тело, культура перестала быть логоцентричной и оказалась телоцентричной». Восприятие тела в качестве первичного источника знаков

и символов (О. Шпенглер, К.Г. Юнг) дает начало к осмыслению феномена телесности как знаковой системы, различению внутреннего и внешнего языков тела. Феномен телесности приобретает новую трактовку в методологии шизоанализа.

Телесные практики формируются такими корифеями философской мысли, как З. Фрейд, Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер, М. Фуко и другие.

Сложные механизмы Нового времени, психофизиологический дуализм Рене Декарта продолжили традицию деления тела и духа. Тело воспринимается как инструмент, механизм, машина. Картезианская теория телесности представляет тело, как тело-объект, тело-машину.

Полное исключение телесного из духовного процесса стало возможным благодаря работам Рене Декарта. Когитальное Я, Я мыслящее может быть достигнуто путем отказа от страстей. Разделяя тело и мыслящее «Я», тело наделяется признаками анатомизированного механизма. Пластичное тело умирает и рождается «тело-машина». Приведем цитату, к которой обращается В. Подорога для анализа этого феномена разрушения целостности человека. ««Я рассматривал себя раньше как имеющего лицо, руки, кисти рук и всю эту машину, так составленную из костей и мяса, как это можно видеть на трупе, и которую я обозначил названием тела» (Декарт)» [118; 213]

«Тела-машины» в большом количестве присутствуют в произведениях Бориса Виана. Обратимся к системе героев романа «Сердцедёр».

Клементина в одной из сцен оказывается на столе, неподвластная самой себе, ее временное помрачение рассудка очень удивляет доктора Жакмора и ее мужа Анжела. Позже выясняется, что в деревне есть ее подобие — кукла. «Тело мертвое, тело куклы механической, — картезианский образ тела как мертвого, механического. Человеческое тело — это труп, шагающий в такт секундной стрелке, соблюдающий точность часового механизма».

Кукла Клементины отсылает нас ко всем куклам-марионеткам, в большом количестве присутствующих в европейской традиции, и дальше, к декартовским телам-машинам. В данном случае нас интересует механистичность объекта, воплощенного в кукле, семантику марионеточного театра в данной работе рассматривать нецелесообразно.

«Он увидел, что спина кузнеца скрывала от него все это время. Перед ним предстала выкованная из стали и бронзы точеная копия Клементины, одетая в белое пикейное платье, кукла медленно шагала по направлению к кровати. Невидимая Жакмору лампа освещала точеные черты лица, гибкие руки, отполированная до шелковистости металлическая кожа блестела, как бесценный алмаз. ... После того, как Жакмор застал Клементину в столовой, каждый день в полпятого она уединялась в своей комнате для того, чтобы слегка, по ее словам, вздремнуть. Значит, в тот момент, когда стальные ягодицы копии погружали кузнеца в глубокий экстаз, в доме на скале, в ворохе истерзанных ногтями простыней задыхался оригинал – обходящаяся своими силами Клементина».

Обратимся к героине романа «Осень в Пекине» Рошель. Ее машинообразность, избыточная телесность всячески подчеркивается автором. Автор подробно описывает внешний вид героини, ее телесное здоровье и красоту. Это позволяет сконструировать «тело-объект», над которым другие персонажи могут совершать определенные действия, пока тело не «ломается», полностью исключенное из интеллектуального поля.

«Правда, когда Анна выпустит ее из рук, там не над чем будет особо трудиться. Она уже будет поломана, потаскана — круги под глазами, всюду прожилки, вздутые вены, дряблое тело — вся изношенная, замусоленная, раздолбанная. Как колокол с повисшим языком: внутри — пусто» [10; 159]

Машинообразное существование тела, исключенного из области мыслящего «Я», предполагает полное отсутствие сознания и разума. Переход от тела-объекта к типу телесности, объединяющей в себе плоть и дух, возможно только посредством рефлексии, наполнением своего «полого»,

«пустого» тела. Декартовская формула «я мыслю, следовательно, существую» подтверждает эту концепцию.

Персонажи, представленные «телами-объектами», такие как Клементина («Сердцедёр»), Рошель («Осень в Пекине»), Анна («Осень в Пекине»), находящиеся только в сфере инстинктов и рефлексов обречены, кто на смерть, кто на дальнейшее «механистическое» существование. Персонажи, примат которых мысль и рефлексия, способны объединить тело и дух, наполнить «тело-объект», преодолеть состояния эффективной работы машины; в их жизни возможно развитие — это Анжель («Осень в Пекине»), доктор Жакмор («Сердцедёр») и другие (археолог, аббат). С этой точки зрения интересен персонаж романа «Осень в Пекине» Анна, говорящий о том, что Рошель не дано мыслить, и пытающийся вырваться из области инстинктов, но все же остающийся в поле «тел-машин».

Категория «пустых тел» в поле эстетической категории телесности романистики Бориса Виана существует параллельно с принципом машинообразности тела.

«Пустой» доктор Жакмор — один из показательных героев в этой парадигме. «Да нет, я — пуст, — говорит доктор о себе. Во мне ничего нет, кроме жестов, рефлексов, привычек. Я хочу себя наполнить». Сосуществование «пустоты» и желания «наполнения» как проявление духовности, росток разума, мыслящего, рефлексиирующего «Я» дает ему возможность существовать. Как говорит ему Анжель: «В абсолютно расслабленном состоянии вы перестаете существовать».

Деструктивные элементы, относящиеся к телесности, проявляются и в ранних произведениях Виана, таких как «Волшебная сказка для не вполне взрослых», «Сколопендр и планктон».

Разрушение целостности тела отсылает нас так же к картезианской теории тела, когда смерть стала восприниматься как сбой в работе механизма, и не душа отходила от тела, а тело «ломалось» как ломаются часы. Смерти многих персонажей романов Виана именно «ломаются»,

например, смерти персонажей романа «Осень в Пекине»: Баррицоне (проломлена голова), студент (отрезана рука), Анна (сломана шея).

Всяческие механизмы, оппозиция тело-машина, безусловно, интересовали и экспрессионистов в русле идей об абсурдности миропорядка, о самоуничтожающейся общественной системе, которая сеет ужас и хаос.

Деструкция тела — так же прием, часто используемый автором, для того, чтобы вызвать смех у читателя. Обратимся к цитате из «Осени в Пекине». «Он выскочил на мостовую, по которой обратным рейсом ехал 975. Чтобы положить конец нечеловеческим страданиям бедняги, автобус раздавил его, и все увидели, что недавно тот ел клубнику». Но, вместе с тем, стоит отметить, что этот смеховой прием в определенных ситуациях трансформируется и приводит к противоположному эффекту уже не смеха, а трагедии (сцена ярмарки стариков в «Сердцеде́ре»).

«Старик засеменял по дороге. Двое детей отделились от толпы. Один из них принялся подстегивать старика прутиком, а другой повис у него на шее, стараясь опрокинуть на землю. Тот шлепнулся лицом в грязь. На них никто не обращал внимания. Один Жакмор как зачарованный наблюдал за ними. Старик встал на колени; из разбитого носа потекла кровь, изо рта что-то вывалилось» [2; 251].

Рассмотрев некоторые элементы, образующие поле телесности, такие как «тело-машина», «пустое тело», деструкция тела, следует сказать, что в романистике Виана категория телесности является значимым аспектом построения системы персонажей и метафизической доминантой, рассматривая которую можно проследить синтез идей и теорий, преобразенных автором в определенную эстетическую концепцию в русле авангардистских тенденций середины XX века.

§ 3.5. Мир вещей в романе «Пена дней»

«Вещный мир» в романистике Бориса Виана несет важную смысловую и текстостроительную функцию. Продолжая в определенной мере изыскания экспрессионистов в отношении «вещи» и «духа», Виан наполняет новыми смыслами тему «вещного мира».

В этом плане «Пена дней» является одним из самых показательных романов автора. Элементы быта героев, окружающий их мир становится глубоко персонифицированным и является своеобразным отражением героев. Как и пространство, вещи в романе пластичны и динамичны, но помимо этого каждая несет в себе искаженное отображение реальности. Это «повседневное чудо», как обозначали подобный феномен сюрреалисты органично вплетается в «вещный мир» экспрессионизма.

С самых первых страниц романа читатель погружается в атмосферу, создаваемую с помощью ведущей роли вещей. «Колен толкнул эмалированную дверь кухни. Повар Николас наблюдал за приборным щитком. Он сидел за пультом, тоже покрытым светло-желтой эмалью; на пульте было несколько циферблатов, которые соответствовали различным кухонным аппаратам, расположенным вдоль стен. Стрелка электрической печи, настроенной на жаренье индейки, колебалась между «готово» и «не совсем». Индейку надо было вот-вот вынимать. Николас нажал зеленую кнопку, которая приводила в действие сверхчувствительный щуп. Щуп воткнулся без всякого сопротивления, и в этот момент стрелка уткнулась в «готово». Быстрым движением Николас выключил ток в печи и пустил в ход согреватель тарелок» [9; 27].

Солнце, благополучие, достаток отражают позитивные вещи, которые помогают героям, облегчают их быт. Золотой цвет доминирует. Тщательное описание столовых приборов, на котором Виан сосредотачивает внимание читателя, создают вместе с характеристиками пространства солярный пласт текста, отражающий «веселый мир детей». На данном этапе игра является

пианоктайль это и пианоктайль, и плита, и книги Шика, и мышка — самая любимая игрушка героев, которая в финале будет «поломана» внешним миром.

Переломным моментом в вещном мире становится поездка в новой игрушке — свадебной машине Колена и Хлои. «— Хочешь, я подниму желтые стекла? — сказал Колен. — Подними разноцветные... Колен нажал зеленые, голубые, желтые, красные кнопки, и стекла соответствующих цветов заменили собой обычные стекла автомобиля. Казалось, что находишься внутри радуги; при проезде мимо очередного телеграфного столба на белой обивке плясали разноцветные тени» [9; 81]. Отгороженные от холода «взрослого», «другого» мира тонкими цветными стеклами, герои видят и чувствуют опасность этого пространства с неизвестными им законами. Именно в этом автомобиле, отражающем хрупкость и красоту мира Колена и Хлои, происходит встреча миров, и их соединение.

После злосчастной поездки меняется мир героев, их вещный мир приобретает мрачные краски, несвойственные ему ранее. Автор вводит новый тип вещи: мертвый механизм, объединенный с живым организмом.

«Колен встал, чтобы поподробнее рассмотреть ближайшую к нему машину, и приподнял предохранявший ее заржавленный кожух. Внутри разнородное животное, полумясо-полуметалл, напрягало остатки своих сил, глотая лекарственное сырье и выделяя из организма в виде идеальных круглых катышков готовое лекарство.

— Иди, посмотри, — сказал Колен.

— Что? — спросил Шик.

— Очень любопытно! — сказал Колен.

Шик посмотрел. Удлиненные челюсти зверя перемещались быстрыми поперечными движениями. Под прозрачной шкурой можно было различить трубчатые ребра из тонкой стали и слабо сокращающийся пищеварительный тракт.

— Это переделанный кролик, — сказал Шик.

— Ты думаешь?

— Так обычно и делают, — сказал Шик. — Сохраняют только нужную функцию. Здесь оставлена перистальтика, но убрана вся пищеварительная химия. Это намного проще, чем производить пилюли обычным укатчиком.

— Что он ест? — спросил Колен.

— Хромированную морковь, — сказал Шик. — Ее производят на том заводе, где я работал сразу после фака. Кроме того, ему дают элементы, входящие в пилюли...

— Здорово придумано, — сказал Колен, — и пилюли выходят очень красивые» [9; 214].

Тем не менее, соединение живого и мертвого не происходит полностью, о чем нам говорит аптекарь, признаваясь, что иногда кролик берет верх над сталью и его приходится убивать.

Этот новый мир героев угрожающе фантазмагоричен и абсурден. Свет и тепло прежнего мира угасает, и на смену им приходят урбанистические пейзажи и механизированные организмы, корни которых можно отыскать в произведениях экспрессионистов.

Через некоторое время Колен сам приходит на завод, где будет выращивать оружие теплом собственного тела. Но и в этом случае жизнь берет верх, и Колен выращивает стальные розы.

«Пена дней» становится первым шагом в развитии тела-машины, тела-автомата, в следующих романах Виан расширяет эту тему, и она становится одной из важнейших в поэтике романов.

Предметы в художественно мире Виана отражают мир авторской фантазии и, одновременно, вводят категорию абсурда. Так, сердцедёр, который дал название одному из романов Виана, впервые появляется в «Пене дней», с помощью этого предмета-машины Ализа убивает Жана-Соля Партра, к которому ревнует своего друга Шика. Такое же название носит и последний роман Бориса Виана («Сердцедёр», или в другом переводе «Сердце дыбом»), в котором данный предмет никак не фигурирует, но

переходит в категорию символов, становясь уже не оружием, а скорее действием и отражением материнской любви, как бы парадоксально это не было.

Живые вещи, помощники героев в быту, одна из характеристик соединения реального и ирреального в пространстве виановского текста: клетка с жесткокрылыми грызунами, которой пользуется Лиль («Красная трава») для ухода за ногтями, живые ботики Колена («Пена дней»), на которых может заново отрасти «слинявшая кожа», галстук, затягивающийся сам собой, сумасшедший автобус № 975 («Осень в Пекине»). Эти примеры «положительного» абсурда уводят произведения Виана в плоскость отличную от мрачных предчувствий экспрессионистов, где «вещный мир» неизбежно поглощает героя.

Категория живого и неживого получают перекрестные коннотации: живое обладает хрупкостью и искусственной пластичностью, а неживое, напротив, становится проводником эмоционального состояния, отражая чувства героя, да и сами вещи способны чувствовать подобно человеку: «Он оглянулся и заметил, что конец швартова хлестнул служителя по лицу, оторвав ему **кусочек носа, который тут же упорхнул прочь**, трепеща крылышками наподобие чесоточного клеща.

Мотор миролюбиво урчал: он **только что получил целую тарелку костей морского котгуса**. Амадис забрался в правый угол заднего сиденья и блаженно озирает пустоту салона. На площадке кондуктор рассеянно вертел машинку для продырявливания билетов. Он подсоединил ее к **пяти нотной механической балалайке**, и от заунывной мелодии Амадиса начало клонить в сон. Он смутно слышал, как, разнообразя скучный напев, автобус скребет задом по мостовой и как трещат, вспыхивая и угасая, высекаемые им искры. Играя ослепительными красками, мимо проплывали лавочки и магазины. Дюдю нравилось ловить **собственное отражение** в их огромных окнах, но когда он заметил, что, пользуясь своим удобным положением, **оно норовит**

заслонить все, что выставлено в витринах, то покраснел как рак и повернулся в другую сторону» [2; 185].

Чувствительность, а зачастую чувственность вещи (как в примере с куклой Клементины) является выражением внутренней сущности вещей, в противовес реалистичному изображению в русле реализма, или субъективному ощущению от вещи в русле сюрреализма. Именно доминанта внутреннего над внешним рождает фантазмагоричный пластичный мир, где герой и вещь является продолжением друг друга. Непрерывающийся диалог «вещи» и «духа» отличают поздние романы Бориса Виана. В этом смысле показателен образ Машины в романе «Красная трава», который является квинтэссенцией инженерной мысли, совершенным механизмом, который способен полностью подчинить себе человека и уничтожить его. Человеческая суть: мечты и воспоминания, сливаясь с Машиной, образуют единый организм, внутренние процессы которого могут как наполнить «пустого» героя, так и «завершить», то есть убить его.

Вещный мир — неоднозначное поле смыслов, которые могут пересекаться, перетекать и в итоге отражать различные грани текста, но вместе с тем, он является ярким выражением авторской поэтики и преломлением в ней практик экспрессионизма.

Поэтика экспрессионизма в романистике Бориса Виана отражена в таких значимых элементах авторской поэтики как «вещный мир» и категория телесности. Экспрессионистский принцип субъективной интерпретации предметов и явлений выражается в стремлении к объединению в текстовое поле различных внетекстуальных элементов: преимущественно музыки и кинематографа. Музыкальная, джазовая составляющая романа «Пена дней» создает «прерывистую» ткань романа, наполненную импровизацией в области художественных средств выразительности языка и формы. Сдвинутое двоемирие романов формирует над-реальный мир, в котором все свойства предметов гиперболизируются, заостряются и подвергаются деформации в русле экспрессионистской эстетики.

Экспрессионистская включенность в текст также имеет место в поэтике романов Виана, позиция автора не нивелируется, она проступает явно, давая читателям подсказки, и в итоге объединяя основные романы в единый текст, наполненный самоцитацией, кочующими персонажами и многочисленными подсистемами единой выверенной авторской концепции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэтика литературного авангарда в творчестве Бориса Виана как сумма художественных приемов определена на основе анализа корпуса романов автора («Пена дней», «Осень в Пекине», «Красная трава», «Сердцедёр»).

Приемы литературного авангарда в полной мере нашли отражение в творчестве Бориса Виана. Нетрадиционность и новаторство становятся основными характеристиками эстетики авангарда, приобретая функции игры с формой и смыслом.

Тотальное изменение отношения к знаку в культуре XX века ведет к глобальным изменениям в языке. Авангардист выстраивает текст, который и является его миром, средствами языка, черпая вдохновение в словотворчестве. В творчестве Бориса Виана этот синтез и взаимопроникновение культурных форм ведет к импровизационной, джазовой манере письма, кинематографичности и мультипликационности текста. Бесконечный поток измененных языковых форм, словотворчество становится значимой характеристикой творчества Виана.

Одним из постулатов поэтики литературного авангарда становится не обращение к действительности, а моделирование собственной реальности, или преломление действительности, ее трансформация. Подобный прием трансформации реальности ведет к появлению множества течений, представители каждого из которых вносят в авангардное искусство свое представление о законах бытия и о принципах творчества.

Литературный авангард представлен рядом течений и школ, среди которых можно выделить две основных, влияние которых прослеживается в романистике Б. Виана. Влияние школы сюрреализма А. Бретона и его концепции «черного юмора» представляется очевидным фактом. Пафос разрушения, алогичности и абсурда, тема смерти сюрреалистов напрямую коррелирует с поэтикой Бориса Виана.

Построение пространственной модели текста коррелирует с практиками сюрреалистов. Многоуровневость, пластичность, полюсной тип пространства, топонимика – все представленные характеристики работают в поле сюрреалистических практик, позволяя выстроить ирреальный мир романов. Субстанциональность «своего» и «чужого» — значимая характеристика поэтики романов Бориса Виана. Деление на два полюса несет глубокую семантическую нагрузку. Оппозиции «тепло» — «холод», «здесь» — «там», «тело» — «машина», «плоть» — «дух» ведут к доминанте всего творчества автора оппозиции «жизнь» — «смерть». Пространство жизни и пространство смерти входят в конфликт на страницах романов, то находясь на разных полюсах, то под действием героев сближаясь в пластичных пространственных формах.

Смысловая насыщенность топонимика автора выводит читателя на уровень культурных и литературных традиций, давая возможность быть включенным в семантическое поле разноуровневого текста.

Пространственные характеристики являются взаимообусловленными с системой героев в романистике Б. Виана. Герои сливаются со средой, воздействуя на пространство и меняя его. Текучесть и динамичность пространства, перетекание топосов создает «текст-сновидение», границы которого подвижны. Это позволяет автору легко маневрировать сюжетами и персонажами. Дублирующиеся пары «Пены дней» распадаются на более психологически завершенных героев «Осени в Пекине», давая материал для двух последующих романов «Красная трава» и «Сердцедёр», где явственно читается образ автора через ситуации и персонажи.

Экспрессионистская поэтика, получившая развитие на почве немецкоязычных литератур Австрии и Германии, также помогает высветить многие аспекты художественного мира Б. Виана.

Одним из признаков экспрессионистского текста является особая функция авторского «Я». В прозе Б. Виана аспект личности автора в тексте создает его своеобразный художественный образ, складывающийся из

введения автобиографических материалов, анаграмм имени писателя, пародийных прототипов.

Категория телесности в романистике Б. Виана выступает в качестве переосмысления экспрессионистских техник работы с текстом. «Живое» и «неживое», вещный мир, «тело-машина» - отражают ключевые моменты концепций экспрессионизма. Борьба телесного и духовного, примат тела над духом, этот неразрешимый конфликт имеет глубоко личные корни. Тема неизлечимой болезни самого Виана находит отражение и в «Пене дней», когда неземная красота героини разрушается, а тело уплывает в небытие, и в «Осени в Пекине», приобретая абсурдное звучание в сценах смерти студента, Баррицоне, и Рошель, которая для Виана больше механизм и плоть, нежели человек и дух.

В «Красной траве» на первый план выходит Машина, именно механизм становится сюжетообразующим элементом и все действие строится вокруг него. Сложные отношения героя с собой, а дальше и с машиной, становящейся его частью, приводят к смерти, как это неизбежно в поэтике Виана. Тема пустоты и наполненности развивается в последнем романе автора «Сердцедёр» и продолжает поиски компромисса между механистическим и мыслящим, духовным существованием.

Вещный мир и мир механизмов, наполняя текст образностью, выступают проводниками читателя по романам Бориса Виана, продолжая экспрессионистскую традицию внимания к вещи как к выражению внутреннего состояния и отражения субъективного восприятия мира.

Слияние героев с пространством, их взаимодействие, стирание границы между вещью и живым существом, овеществление предметов (даже деревья у Виана не срубают, а казнят) – вносит в авторскую эстетику своеобразное наполнение сюрреалистической грезы и экспрессионистского крика, создает особую авторскую эстетику, находящуюся в русле концепций авангарда.

Константные мотивы и образы, такие как семантика имени и символика цвета, прототипы, биографические включения, кочующие персонажи создают определенную целостность текстов.

Цветовая символика в текстах Виана создает систему образов, базирующуюся на субъективном авторском цветовосприятии. Три основных цвета — желтый, белый, красный. Это цвета молодости, радости, жизни, цвета героев «Пены дней» в их первичном значении, без дополнительных коннотаций, которые появляются при развитии образов. Эти же цвета в будущем приобретают дополнительные значения: быстротечности и угасания — белый, перерождения, смерти — желтый и золотой. Красный цвет «Красной травы» и «Сердцедёра» с кровавой рекой грехов выстраивает и завершает символический цветовой ряд, создавая композицию амбивалентных смыслов каждого из цветов.

На этой основе развивается феномен творчества — интертекстуальное поле всего корпуса романов одного автора, самоцитация. Романы «Пена дней», «Осень в Пекине», «Сердцедёр» и «Красная трава» являются единым текстом в художественной концепции Бориса Виана. Последовательное развитие основных структурных элементов, таких как система героев с кочующими персонажами (доктор Жуйживьем, Анжель и др.), пространство текста с символическими топосами и подвижной структурой, цветовая символика, работающая в одной парадигме смыслов, художественные образы жизни и смерти — все это дает повод говорить об едином тексте романов Бориса Виана, где интертекст мы обозначаем как отсылку к предыдущему художественному образу в романном поле автора.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

I. Художественная литература:

1. Арто, А. Кровяной фонтан. Самурай, или Драма чувства / А. Арто. — СПб — М. : Симпозиум, 2000. — 440 с.
2. Виан, Б. Собрание сочинений. Т.1. / Борис Виан — СПб. : Симпозиум, 1997. — 540 с.
3. Виан, Б. Собрание сочинений. Т.2. / Борис Виан — СПб. : Симпозиум, 1997. — 396 с.
4. Виан, Б. Собрание сочинений. Т. 3. / Борис Виан — СПб. : Симпозиум, 1998. — 486 с.
5. Виан, Б. Собрание сочинений. Т.4. / Борис Виан — СПб. : Симпозиум, 1998. — 438 с.
6. Виан, Б. Пена дней / Борис Виан — Харьков : Фолио, 1998. — 365 с.
7. Виан, Б. Сердцедёр / Борис Виан — Харьков : Фолио, 1998. — 448 с.
8. Виан, Б. Полдник генералов / Борис Виан — Харьков : Фолио, 1998. — 559 с.
9. Виан, Б. Пена дней / Борис Виан — М. : Иной мир, 1993. — 350 с.
10. Виан, Б. Осень в Пекине / Борис Виан — СПб. : Азбука классика. — 2004. — 285 с.
11. Виан, Б. Красная трава / Борис Виан — Екатеринбург, 1992. — 318 с.
12. Виан, Б. Пена дней / Борис Виан — М. : Художественная Литература. — 1983. — 320 с.
13. Виан, Б. Пена дней / Борис Виан — СПб. : Амфора, 1999. — 203 с.
14. Виан, Б. Сколопендр и планктон / Борис Виан — СПб : Симпозиум, 1998. — 448 с.

15. Жарри, А. Убю король и другие произведения / Альфред Жарри — М. : Б.С.Г. — ПРЕСС, 2002. — 603 с.
16. Jarry, A. Ubu roi / A. Jarry. Paris : Gallimard, 1980. — 340 p.
17. Jarry, A. Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien / A. Jarry. Paris : Gallimard, 1980. — 247 p.
18. Vian, B. L'Arrache-coeur / B Vian. — Paris. : Societe Nouvelle des Editions Pauvert, 1979. —223 p.
19. Vian, B. L'Ecume des jours / B Vian. — Paris. : Societe Nouvelle des Editions Pauvert, 1998. — 304 p.
20. Vian, B. L'Herbe rouge / B Vian. — Paris. : Librairie Arthème Fayard, 1996. — 148 p.
21. Vian, B. Manuel de St-Germain-des-Près / B Vian. — Paris. : Editions Pauvert, 1974. — 225 p.
22. Vian, B. L'Autonme à Pekin / B Vian. — Paris. : Les Editions de Minuit, 2000. — 299 p.
23. Vian, B. Petits spectacles / B Vian. — Paris., 1993. — 350 p.
24. Vian, B. Romans. Poèmes. Nouvelles et théâtre / B. Vian. Paris., 1978. — 688 p.
25. Vian, B. Théâtre / B. Vian. — Paris., 1965. — 340 p.
26. Vian, B. Théâtre, V.1. / B. Vian. — Paris., 1993. — 373 p.
27. Vian, B. Théâtre, V.2. / B. Vian. — Paris., — 1993. — 307 p.
28. Vian, B. Théâtre inédit / B. Vian. — Paris., 1978. — 410 p.

II. Научно-исследовательская литература: Монографии, критические статьи.

29. Аверинцев, С.С. Бахтин, смех, христианская культура / С.С. Аверинцев / М. М. Бахтин как философ. — М. : Наука, 1992. — 251 с.
30. Адорно, Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. — М. : Логос., 2001.—352 с.
31. Альманах дада // М. : Гилея, 2000. — 206 с.

32. Андреев, Л.Г. Порывы и поиски двадцатого века / Л.Г. Андреев // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / сост., предисл., общ.ред. Л.Г. Андреева. М., 1986. — С. 3-18.
33. Андреев, Л. Г. Французская литература 1917-1956 гг. / Л.Г. Андреев — М. : Изд-во Московского университета, 1959. — 264 с.
34. Андреев, Л. Г. Сюрреализм / Л.Г. Андреев. — М. : Высшая школа, 1972. — 232 с.
35. Андреев, Л. Г. Современная литература Франции. 60-е годы / Л.Г. Андреев. — М. : Изд-во Московского университета, 1977. — 368 с.
36. Андреев, Л. Г. Жан-Поль Сартр: Свободное сознание и XX век / Л.Г. Андреев — М. : Московский рабочий, 1994.—331 с.
37. Аннинская, М. Человек, который опередил время, и его эпоха / М. Аннинская // Виан Б. Полдник генералов. — Харьков: Фолио, 1998. — С. 477-545.
38. Аношина, А. В. Художественный мир Варлама Шаламова : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Анна Валерьевна Аношина; [Место защиты : Северодвинск] — Северодвинск, 2006. — 177 с.: ил. РГБ ОД, 61 07-10/2-13
39. Антология французского сюрреализма, 20е годы: сборник // сост., вступ. ст. Исаев С. А., Гальцева Е. Д. — М. : ГИТИС, 1994. — 390 с.
40. Балашова, Т. В. Французская поэзия XX века / Т.В. Балашова. — М. : Наука, 1982. — 392 с.
41. Балашова, Т. В. Многоликий авангард. / Т.В. Балашова // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума. М. : ГИТИС, 1999. — С. 22-23.
42. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт // — М. : Прогресс, 1989. — С. 384-391.
43. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. — М. : Прогресс, 1989. — С. 384-399.

44. Барт Р., От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. — М. : Прогресс, 1989. — С. 413-423.
45. Бахтин, М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин — СПб. : Азбука, 2000. — 333 с.
46. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1990. — 543 с.
47. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1975. — 502 с.
48. Бахтин, М.М. Дополнения и изменения к «Рабле» / М.М. Бахтин // Вопросы философии. — 1992. — №1. — С 13-18.
49. Белая, Г. Авангард как богоборчество / Г. Белая // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. III. — С. 115—124.
50. Бергсон, А. Собрание сочинений: т.5: Введение в метафизику. Смех. / А. Бергсон. — СПб : Издание М.И. Семенова, 1914.— 206 с.
51. Бланшо, М. Пространство литературы. / М. Бланшо. — М. : Логос, 2002. — 288 с.
52. Блинова, М. П. Мортальный сюжет в нравственно-философском пространстве малой постмодернистской прозы: русский и зарубежный опыт : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. / Марина Петровна Блинова; [Место защиты: Кубан. гос. ун-т]. — Краснодар, 2004. — 236 с.: ил. РГБ ОД, 61 : 05-10/315
53. Бирюков, С. Авангард. Сумма технологий. / С. Бирююков // Вопросы литературы. — 1996. — № 9—10.— С. 21-35.
54. Больнов, О. Ф. Философия экзистенциализма. / О.Ф. Больнов. — СПб.: Лань, 1999. — 224 с.
55. Больнов, О. Ф. Новая укрытость. Проблема преодоления экзистенциализма. Введение / О. Ф. Больнов // Философская мысль.— 2001. № 2. — С. 137-145.

56. Борев, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы / Ю.Б. Борев. — М. : АСТ, 2003. — 574 с.
57. Борев, Ю. Б. О комическом / Ю. Б. Борев. — М. : Высшая школа, 1957. — 232 с.
58. Бренер, Ж. Моя история современной французской литературы / Ж. Бренер. — М. : Высшая школа, 1994. — 387 с.
59. Бретон, А. Антология черного юмора. / А. Бретон. — М. : Carteblanche, 1999. — 543 с.
60. Бычков, В. В. Эстетика / В.В. Бычков. — М. : Гардарики, 2002. — 556 с.
61. Великовский, С. И. В поисках утраченного смысла / С. И. Великовский // Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. — М. : Художественная литература, 1979. — 295 с.
62. Великовский, С. И. В скрещенье лучей: групповой портрет с Полем Элюаром / С. И. Великовский. — М. : Советский писатель, 1987. — 399 с.
63. Великовский, С. И. Умозрение и словесность: Очерки французской культуры / С. И. Великовский. — М. - Спб. : Университетская книга, 1999. — 710 с.
64. Гальцова, Е.Д. Французская сюрреалистическая драматургия 20-х годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.05 / Е. Д. Гальцова / МГУ им. М. В. Ломоносова.— 1993.— 23 с.
65. Гальцова, Е. Д. Французский сюрреализм: проект абсолютной трансгрессии и понятие «черного юмора» / Е. Д. Гальцова //Кануны и рубежи. Ч. 2. — М., 2002. — С. 338-349.
66. Гальцова, Е. Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. / Е. Д. Гальцова. — РГГУ, 2012. — 542 с.

67. Гайденко, П. П. Экзистенциализм и проблема культуры: Критика философии Мартина Хайдеггера / П. П. Гайденко. — М. : Высшая школа, 1963. — 121 с.
68. Гринштейн, А. Л. Маскарадность и французская литература XX века / А. Л. Гринштейн. — М., 1999. — 245 с.
69. Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида. — СПб. : Академический проект, 2000. — 429 с.
70. Дмитриева, Н. Ю. Проза Ж.-П. Сартра конца 30-х годов XX века и романтическая традиция : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Наталья Юрьевна Дмитриева; [Место защиты: Тверь]. — Тверь, 2004. — 214 с. : ил. РГБ ОД, 61 : 04-10/1139
71. Дубин, С. Б. Сюрреалистический черный юмор и его романтические истоки : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.05 / С. Б. Дубин / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. — Москва, 1998. — 20 с.
72. Ерофеев, В. Борис Виан / В. Ерофеев // Французская литература 1945-1990.—М., 1995. — №1. — С.185-197.
73. Ерофеев, В. Борис Виан и «мерцающая эстетика» / В. Ерофеев // В лабиринте проклятых вопросов. — М. : Советский писатель, 1990. — С. 238 -244.
74. Женнет, Ж. Работы по поэтике. Фигуры. Т. 1. / Ж. Женнет. — М. : Изд. им. Сабишниковых, 1998. — 412 с.
75. Женнет, Ж. Работы по поэтике. Фигуры. Т. 2. / Ж. Женнет. — М. : Изд. им. Сабишниковых, 1998. — 452 с.
76. Злобина, Е.А. В аранжировке Бориса Виана / Е. А. Злобина // Литературное обозрение. — №12 — 1984. — С.73-75.
77. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1998. — 256 с.
78. Ильин, И. П. Постмодернизм: Словарь терминов / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 2001. — 384 с.

79. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1996. — 256 с.
80. Казакова, И. А. Борис Виан и французское Возрождение. / И.А. Казакова. // XVI Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры: Сборник статей и материалов конференции. / отв. ред. Н. И. Никола, ред. выпуска А. В. Коровин. — М. : МПГУ, 2004. — С. 67-68.
81. Казакова, И.А. Художественный мир ранней прозы Б. Виана : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Ирина Анатольевна Казакова; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т] — Москва, 2004. — 228 с.: ил. РГБ ОД, 61 : 04-10/1054
82. Казакова, И. А. Элементы «патафизики» А. Жарри в романе Б.Виана «Пена дней» / И. А. Казакова // Молодая наука 2000. — Ч. 3 — Иваново, 2000. — С. 72-78.
83. Как всегда, об авангарде. Антология французского театрального авангарда. / Вступительная статья, составление, перевод и комментарии С. Исаева. — М. : ТПФ «Союзтеатр», 1992.— 342 с.
84. Киричук, Е. В. Типология драматургии Б. Виана / Е. В. Киричук. — М., 1998. — 142 с.
85. Киричук, Е. В. Комическое в драматургии А. Жарри и М. де Гельдерода / Е. В. Киричук. — Омск, 2004. — 221 с.
86. Киричук, Е. В. Комическое в драматургии Б. Виана / Е. В. Киричук. — Омск, 2007. — 120 с.
87. Киричук, Е. В. Концепция комического во французской авангардной драме: генезис и этапы развития / Е. В. Киричук. — Самара, 2009. — 355 с.
88. Косиков, Г. К. О прозе Бориса Виана / Г. К. Косиков // Пена дней. — М. : Художественная литература, 1983. — С. 3-22.
89. Косиков, Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон / Г. К. Косиков // Поэзия французского символизма.

Лотреамон. Песни Мальдорора / под ред. Г. К. Косикова. — М. : Изд-во моск. ун-та, 1993. — С. 5-62.

90. Косиков, Г.К. Несколько штрихов к портрету Альфреда Жарри / Г. К. Косиков // Жарри А. Убью король и другие произведения. — М. : Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. — С. 475-488

91. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. — М. : РОССПЭН, 2004. — 653 с.

92. Кузнецов, В. Н. Жан-Поль Сартр и экзистенциализм / В. Н. Кузнецов. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1969. — 286 с.

93. Кулиев, Г. Х. Проблема человека и общества во французской экзистенциалистской художественной литературе (А. Мальро и Ж.—П. Сартр) : автореферат дисс. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Г. Х. Кулиев / Баку, 1981. — 29 с.

94. Куликова, И. Н. Сюрреализм в искусстве / И. Н. Куликова. — М. : Наука, 1970. — 176 с.

95. Куликова, И. Н. Экспрессионизм в искусстве / И. Н. Куликова. — М. : Наука, 1978. — 184 с.

96. Куликова, И. Н. Философия и искусство модернизма / И. Н. Куликова. — 2-е изд., доп., М. : Политиздат, 1980. — 272 с.

97. Курячая, Е. И. Разрушение стандарта как когнитивная доминанта идиостиля Б. Виана и способы ее репрезентации в тексте оригинала и перевода : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.20 / Е. И. Курячая. — Екатеринбург, 2008. — 212 с. РГБ ОД, 61:08-10/389

98. Кусков, С. И. Экспрессионизм — дух и почерк / С. И. Кусков // От конструктивизма до сюрреализма. — М. : Наука, 1996. — С.117-192.

99. Лакан, Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда / Ж. Лакан. — М. : Русское феноменологическое общество, изд-во «Логос», 1997. — 184 с.

100. Лапицкий, В. Борис Виан: проза жизни /В. Лапицкий // Виан Б. Собрание сочинений: в 4-х т. — Т.1. — СПб., 1997. — С. 5-16.

101. Линдстрем, М. В. Художественный мир романов Бориса Виана: Материалы 3-й научной конференции молодых ученых и специалистов / М. В. Линдстрем. — М. : МГПИ, 1989. — 202 с.
102. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. — М.-Спб. : Алетейя, 1998. — 159 с.
103. Липовецкий, М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов / М. Н. Липовецкий. — М. : Новое литературное обозрение, 2008. — 848 с.
104. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история / Ю. М. Лотман. М., 1996. — 464с.
105. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — СПб. : Искусство, 1998. — С. 235- 260.
106. Луков, В. А. Зарубежная литература от истоков до наших дней / В. А. Луков. — М. : Academia, 2003. — 510 с.
107. Макарова, Н. Е. Стилистические доминанты прозы Бориса Виана : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.05 / Наталья Евгеньевна Макарова; [Место защиты: Моск. гос. ун.-т им. М. В. Ломоносова]. — М., 2008. — 226 с.: ил. РГБ ОД, 61: 08-10/30
108. Минасян С. В. Формы гротеска в прозе Бориса Виана: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / С. В. Минасян / Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. — М., 2013. — 25 с.
109. Михилев, А. Д. Французская сатира второй половины XX века: социально-идеологический аспект и поэтика / А. Д. Михилев. — Харьков : Выща школа, 1989. — 183 с.
110. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. — СПб : Азбука, 2000. — 240 с.
111. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. — СПб : Азбука, 1999.— 352 с.

112. Ницше Ф. Сочинения: В двух томах. Бессмертная библиотека. Философы и мыслители. / Ф. Ницше. — М.: РИПОЛ-КЛАССИК.— 1997.— Т.1— 829 с.
113. Ницше Ф. Сочинения: В двух томах. Бессмертная библиотека. Философы и мыслители. / Ф. Ницше. М.: РИПОЛ-КЛАССИК.— 1997.— М. 2— 862 с.
114. Новикова, П. А. «Пространство смерти» в европейской литературе XX века:И. Шмелев, Б. Виан, В. Шаламов, А. Солженицын, Ф. Ксенакис. Канд. дисс. — Самара, 2005. — 267 с.
115. Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Н. В. Пестова. — Екатеринбург, 2002. — 463с.
116. Писатели Франции о литературе: сб. статей. — М.: Прогресс, 1978.—470 с.
117. Подорога, В. Выражение и смысл: Ландшафтные миры философии / В. Подорога. — М. : Admarginem, 1995 — 430с.
118. Подорога, В. Феноменология тела. Ведение в философскую антропологию / В. Подорога. — М. : Ad marginem, 1995. — 339 с.
119. Пропп, В. Я. Ритуальный смех в фольклоре / В. Я. Пропп // Фольклор и действительность. — М. : Наука, 1976. — 325 с.
120. Пропп, В. Я. Проблемы комизма и смеха: ритуальный смех в фольклоре / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 1999. — 285 с.
121. Рожкова, А. А. Любовь в жизни и творчестве Симоны де Бовуар и ее отражение в переписке 1930—1964 годов : диссертация кандидата филологических наук : 10.01.03 / Александра Александровна Рожкова; [Место защиты: Поволж. гос. социально-гуман. акад.]. — Магнитогорск, 2010. — 173 с.: ил. РГБ ОД, 61 10-10/464
122. Савельева, И. В. Творчество А. Роб-Грийе 1965—2001 годов и стратегия обновления романа : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Ирина Владимировна Савельева; [Место защиты: Сам. Гос. пед. ун-т]. — Самара, 2008. — 246 с.: ил. РГБ ОД, 61 09-10/120

123. Савицкий, С. История Вернона Салливана / С. Савицкий // Виан Б. — Собрание сочинений в 4-х т. — Т. 3. — СПб, 1997. — С.481-486.
124. Сартр, Ж.-П. Что такое литература? / Ж.-П. Сартр // Слова.— Мн. : Попурри, 1999. — 448 с.
125. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. — М. : ТЕРРА. Книжный клуб; Республика, 2002. — 640 с.
126. Сартр, Ж.-П. «Аминадав», или О фантастике, рассматриваемой как особый язык / Ж.-П. Сартр // Иностранная литература.— № 9. — 2005. — С. 281- 294.
127. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература / И. С. Скоропанова. — М. : Флинта, 2001. — 416 с.
128. Современная литературная теория: антология / сост., пер., примеч. И. В. Кабановой. — М. : Флинта: наука, 2004. — 342 с.
129. Современный экзистенциализм: Критические очерки. М.: Мысль. — 1966. — 567 с.
130. Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума / сост. в Ин-те мировой лит. — М. : ГИТИС, 1999. — 189 с.
131. Таганов, А. Н. Формирование художественной системы Пруста и французская литература на рубеже XIX-XX веков / А. Н. Таганов. — Иваново, 1993. — 134 с.
132. Таганов, А. Н. Метаморфозы художественного слова во французской литературе рубежа XIX—XX веков / А. Н. Таганов // Художественное слово в пространстве культуры. — Иваново, 2007. — С. 272-283.
133. Топоров, В. Н. Текст: семантика и структура / В. Н. Топоров // Пространство и текст. — М. : Наука, 1983. — С. 227-284.
134. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В.Н. Топоров. — М. : Прогресс, 1994.—621 с.

135. Тузова, Т. М. Ответственность личности за свое бытие в мире: Критика концепций французского экзистенциализма / Т. М. Тузова. — Минск: Наука и техника, 1987. — 156 с.
136. Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. — М. : МГУ, 1993. — 248 с.
137. Турчин, В.С. Эстетика абстрактного искусства / В. С. Турчин // Теория художественной культуры // отв.ред. Н. А. Хренов. — Выпуск 11 — М., 2007. — С. 181-211.
138. Тынянов, Ю. Н. Записки о западной литературе / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. — М. : Наука, 1977. — С. 124-131.
139. Французская литература 1945 — 1990. — М. : Наследие, 1995. — 542 с.
140. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. — М. : Лабиринт, 1997. — 445 с.
141. Фрейденберг, О. М. Происхождение пародии / О. М. Фрейденберг // Труды по знаковым системам. — Т. 6. — Тарту, 1973. — 469 с.
142. Фрейзер, Д. Д. Золотая ветвь / Д. Д. Фрейзер. — М. : «Издательство АСТ», 1998. — 784 с.
143. Художественное слово в пространстве культуры: функции и трансформации: к 30-летию кафедры зарубежной литературы Ивановского государственного университета. — Ивановский гос. университет.— 2006. — 179 с.
144. Царева, М. С. Писатель и институты художественной жизни современной Франции : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.04 / Мария Сергеевна Царева; [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания] — Москва, 2008. — 162 с. : ил. РГБ ОД, 61 : 08-9/8
145. Черногорцева, Г. В. Сущность человека в философии экзистенциализма: (По работам М. Хайдеггера и А. Камю) / Г. В. Черногорцева. — М. : МАКСПресс, 2002. — 207 с.

146. Широкова, Н. А. Джаз в художественной культуре постмодерна: основные тенденции развития: диссертация ... кандидата культурологических наук : 24.00.01 / Нина Анатольевна Широкова; [Место защиты: Спб. гос. ун-т культуры и искусств]. — Спб, 2011. — 155 с.: ил. РГБ ОД, 61 12-24/78
147. Шенье-Жандрон, Ж. Сюрреализм / Ж. Шенье-Жандрон. — М. : Новое литературное обозрение, 2002. — 410 с.
148. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. — СПб. : Симпозиум, 2005. — 482 с.
149. Эко, У. Заметки на полях «Имени Розы» / У. Эко // Имя розы. — М. : Книжная палата, 1989. — С. 427-482.
150. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. — М.: ИНВЕСТ-ППП. — 1995. — 240 с.
151. Элиаде, М. Трактат по истории религий. В двух томах. / М. Элиаде. СПб.: Алетейя, 1999.— Т.1 — 394с.
152. Элиаде, М. Трактат по истории религий. В 2 т. / М. Элиаде. — СПб. : Алетейя, 1999. — Т. 2 — 394с.
153. Якимович, А. К. Двадцатый век: Искусство. Культура. Картина мира: от импрессионизма до классического авангарда / А. К. Якимович. — М. : Издат. дом «Искусство», 2003. — 490 с.
154. Ямпольский, М. Демон и Лабиринт / М. Ямпольский. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 313 с.
155. Ямпольский, М. ПамятьТиресия / М. Ямпольский. — М. : Admarginem, 1993. — 456 с.
156. Ansel, I. Ecume des jours / I. Ansel. — Paris, 1977. — 79 p.
157. Arnaud, N. Les vies parallèles de Boris Vian / N. Arnaud. — Paris : Christian Bourgois Editeur, 1981. — 512p.
158. Arnaud, N. Ymages de Boris Vian: Cantate eikonographia / N. Arnaud. — Paris, 1978. — 221p.

159. Baudin, H. Boris Vian, humorist / H. Baudin. — Grenoble : Press universitaire, 1973. — 255p.
160. Beauvarlet, G. Boris Vian (1920-1959) Portrait d'un bricoleur / G. Beauvarlet. — Paris, 1982. — 316 p.
161. Bens, J. Un langage-univers : Postface Vian B. L'Écume des jours / J. Bens. — Paris, 1986. — 286 p.
162. Béhar, H. L'avant-garde comme relativité généralisée. La dramaturge d'Alfred Jarry et théâtre de notre temps / H. Béhar // Le drame d'avant-garde et le théâtre: Actes du colloque français — polonaise. — Wrocław, 1979. — 271 p.
163. Birgander, P. Boris Vian romancier. Etude des techniques narratives / P. Birgander. — Paris, 1981. — 212 p.
164. Buffard-O'Shea, N. Le Monde de Boris Vian et le grotesque littéraire / N. Buffard-O'Shea. — New York: P.:Lang, 1993.—141 p.
165. Burger, P. Theorie der Avant-garde / P. Burger. — Fr./M.: Suhrkamp, 1974. — 148 p.
166. Cismaru, A. Boris Vian / A. Cismaru. — New York, 1974. — 198 p.
167. Colloque de Cerisy v. 1. Vian B. — Paris, 1977. — 216 p.
168. Colloque de Cerisy v. 2. Vian B. — Paris, 1977. — 224 p.
169. Costes, A. Boris Vian revise par la psychanalyse / A. Costes. — Paris, 1989. — 266 p.
170. Kristeva, J. La révolution du langage poétique:L'avant-garde à la fin du XIX-e siècle: Lautré-amont et Mallarmé. / J. Kristeva. — Paris, Édition du Seuil, 1985. — 633 p.
171. Lapprand, M. Boris Vian: la vie contre / M. Lapprand. — Ottawa, 1993. — 132 p.
172. Noakes, D. Boris Vian (1920—1959), témoin d'une époque / D. Noakes. — Université de New-York, 1964. — 121 p.
173. Rybalka, M. Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation / M. Rybalka. — Paris, 1984. — 326 p.

174. Poggioli, R. The Theory of the Avant-garde / R. Poggioli. — Cambridge: The Belknap Press of Harvard Univ, 1968. — 250 p.

III. Словари:

175. Большая советская энциклопедия. Т. 14 / гл. ред. А. М. Прохоров. — М. : Сов. Энциклопедия, 1973. — С. 346.

176. Власов В. Г., Лукина Н. Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь / В. Г. Власов, Н. Ю. Лукина. — Спб. : Азбука классика.— 2005, 320 с.

177. Гуревич П. С. Философский словарь / П. С. Гуревич. — М.: Олимп, АСТ, 1997.—320 с.

178. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин / М. : Интелвак., 2001. — 1596 с.

179. Постмодернизм: Энциклопедия / сост., науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. — Минск: Интерпрессервис: Книжный Дом, 2001. — 1038 с.

180. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. — М. : АГРАФ, 1999. — 381 с.

181. Русско-французский словарь / под ред. Щербы Л. В. — М.: Прогресс, 1977. — 647 с.

182. Философский словарь / под ред. М. М. Розенталя — М. : Политическая литература, 1975. — 703 с.

183. Эстетика. Словарь / под ред. А. А. Беляева. — М. : Политиздат, 1989. — 447 с.

IV. Интернет-источники:

184. Аверинцев, С. С. Бахтин, смех, христианская культура. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.ec—dejavu.net/n/Ne_smech.html, свободный. — Загл. с экрана.

185. Аннинская, М. Творивший легенды. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/11/annins—pr.html>, свободный. — Загл. с экрана.

186. Боричевский, Е. Философия экспрессионизма. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ec—dejavu.net/e/Expressionism.html#borichevsky>, свободный. — Загл. с экрана.

187. Бретон, А. Манифест сюрреализма 1924 года. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.surrealism.ru/gr.html>, свободный. — Загл. с экрана.

188. Гальцова, Е. Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.dali—genius.ru/library/surrealism—i—teatr21.html>, свободный. — Загл. с экрана.

189. Гринберг, К. Авангард и кич. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.surrealism.ru/gr.html>, свободный. — Загл. с экрана.

190. Крылова, Н. В. Медный век: Очерк теории и литературной практики русского авангарда. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://iff.kspu.karelia.ru/p119aa1.html>, свободный. — Загл. с экрана.

191. Руднев, В. Психотический дискурс. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lacan.narod.ru/psyant/default>, свободный. — Загл. с экрана.

192. Сироткин, Н. С. О методологии исследования авангардизма, или Эстетические отношения авангардизма к действительности. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/index.html>, свободный. — Загл. с экрана.

193. Терёхина, В. Путиями русского экспрессионизма. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ec—dejavu.net/e/Expressionism.html>, свободный. — Загл. с экрана.

194. Хализев, В. Е. Теория литературы. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.blagoservis.ru/index.php>, свободный. — Загл. с экрана.

195. Шапир, М. И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм. [Электронный ресурс]. — Режим доступа:

<http://www.rvb.ru/philologica/02/02postmodernism.htm>, свободный. — Загл. с экрана.

196. Эпштейн, М. Искусство авангарда и религиозное сознание. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://imperium.lenin.ru/LUZHIN/desert/wtexts/Epshtein1.html>, свободный. — Загл. с экрана.

197. Paroles-Boris Vian. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.paroles-musique.com/paroles-Boris_Vian-L_Ame_Slave-lyrics,p74152#RLadrKceLtMeq7cv.99

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

«Pourquoi que je vis»

Pourquoi que je vis
Pour la jambe jaune
D'une femme blonde
Appuyée au mur
Sous le plein soleil
Pour la voile ronde
D'un pointu du port
Pour l'ombre des stores
Le café glacé
Qu'on boit dans un tube
Pour toucher le sable
Voir le fond de l'eau
Qui deviant si bleu
Qui descend si bas
Avec les poisons
Les calmes poisons
Ils paissent le fond
Volent au-dessus
Des algues cheveux
Comme zoizeaux lents
Comme zoizeaux bleus
Pourquoi que je vis
Parce que c'est joli [196]

Примечание: Мы переводим в строке первой и предпоследней «Pourquoi que je vis», форму глагола как 1-ое лицо настоящего времени (Présent) глагола vivre – je vis. Нам важно отметить это обстоятельство,

поскольку есть другой вариант перевода Дм. Свинцова: *je vis* как первое лицо прошедшего времени (*Passé simple*) от глагола *voir*.

Перевод-построчник:

Для чего я живу

Ради желтой ноги

белокурой женщины (блондинки)

прислонившейся к стене

залитой солнцем

ради круглого паруса

в уголке порта

Тени штор

Кофе с мороженым

Который пьют через трубочку

Чтобы коснуться песка

Увидеть глубь воды

Которая становится такой синей

Которая опускается так низко

С рыбами

Спокойными рыбами

Они пасутся в глубине

Летают над

Волосами водорослей

Как медленные птицы

Как голубые птицы

Для чего я живу

Потому что это красиво (мило)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

L'air slave

J'ai l'air slave

Je suis né à Ville d'Avray

Mes parents étaient bien français

Ma mère s'app'lait Jeanne et mon père Victor

Mais j'm'appelle Igor

Mon prénom n'évoque

Pas le languedoque

Plutôt moscovite

Il est explicite

Quand on m' imagine

On voit un barine

Qui s'apprête à boire

A son samovar

L'air slave

J'ai l'air slave

Et ça me poursuit depuis tellement longtemps

Que je suis denevu slave malgré moi et sans

M'en apercevoir

L'âme slave

J'ai l'âme slave

Je n'ai jamais été plus loin que la barrière de Pantin

Tout c'que j'ai d'russe en moi c'est le prénom

Mais ça suffit bien

A force d'entendre
Tous les gens me prendre
Pour un russe authentique
J'en ai tous les tiques
Je vis de zakouski
Je bouffe des piroshki
Je bois de la vodka
Au milieu des r'pas

L'âme slave
J'ai l'âme slave
Je suis tellement influencé par mon prénom
Qu'à toutes les fnêtres de la maison je viens d'faire
mettre
Des rideaux de fer
Mais j'les laisse ouverts...

L'âme slave... [196]