

## ИГРОВАЯ ПОЭТИКА В РОМАНЕ Б. ВИАНА «ПЕНА ДНЕЙ»

В.В. Шервашидзе

Кафедра русской и зарубежной литературы  
Филологический факультет  
Российский университет дружбы народов  
*ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198*

В статье рассматривается игровая поэтика Б. Виана, представляющая уникальное явление во французской литературе 40—50-х гг. XX в. Смех писателя, его буффонное слово несет огромный разрушительный заряд, вскрывая алогичность мира, разрушая стереотипы, власть обиходного языка.

**Ключевые слова:** пародийная энциклопедия, языковая игра, алогизм, гротеск, патафизика, черный юмор, идиллия, буффонада, бурлеск.

Мистификатор, музыкант, магистр Коллегии патафизиков, поэт-песенник, сценарист, радиоведущий, писатель Б. Виан представлял уникальное явление в литературе 40—50-х гг. XX в. Неповторимость его прозы — в стилистике контрастов, в смешении фантастического и реального, комизма и трагизма, ерничанья и искренности, кукольности персонажей и человеческой правды их страданий.

Б. Виан создал новую модель художественного мышления, сопоставимую с пародийными энциклопедиями Ф. Рабле, Д. Джойса, А. Жарри. Писатель опередил свое время, поэтому его творчество стояло особняком, вне магистральных тенденций эпохи. Огромная тень экзистенциализма, воплотившего кризисность европейского сознания 40-х гг., заслонила новаторские достижения Б. Виана. В его произведениях, как и в романе Г. Грасса «Жестяной барабан», реалии войны нашли опосредованное выражение не в описании болевых точек эпохи, а в языковой игре, в фантастической образности, в алогизме и абсурдности мира.

Произведения Б. Виана, не совпадавшие с ритмом и духом времени, не были востребованы широкой читательской аудиторией, а его имя как писателя оставалось известным узкому кругу друзей и единомышленников. Мировоззрение Б. Виана с его ностальгией по «потерянному раю», с его стремлением к счастью и свободе для каждого, с неприятием лжи, лицемерия и конформизма представляет реконструкцию романтической модели с ее модификациями в «патафизику» А. Жарри. Рецепция этой теории реализуется на уровне языка, в котором преобладает шутовское, буффонное содержание, разрушающее традиционные стереотипы и клише.

Феномен Б. Виана — в неподдельной искренности его произведений, в неразрывной связи жизни и творчества, представляющих альтернативу общепринятым стандартам:

Я б хотел стать великим поэтом  
И иметь, и иметь  
лавры все при этом

но мне трудно  
книги одни любить  
Я ведь слишком люблю жить  
В моем сердце за всех боль  
И эта большая роль  
Для меня просто ноль<sup>1</sup>.

Писатель пронес любовь к жизни, юношескую восторженность, протест против всех форм насилия и жестокости через всю жизнь. В этом секрет его неожиданной посмертной славы в 60-е гг., в период студенческих бунтов, прокатившихся по Европе и США. Его творчество оказалось созвучным бунтующей молодежи, а за его романом «Пена дней» «закрепилась слава первого агитатора мая 1968 года» [1. С. 185]. Б. Виан и сейчас остается во Франции одним из самых востребованных писателей. Ему посвящены сотни исследований. О нем написаны десятки монографий, в его честь была выбита медаль. И только в России имя этого писателя остается неизвестным как широкой публике, так и малоизученным в отечественной науке.

\*\*\*

Б. Виан вел отсчет своего творчества с романа «Пена дней» (1946 г.), пародирующего жанровые стереотипы, каноничность стилевых, сюжетных, изобразительных схем, расхожие приемы массовой литературы. Рецепция патафизики А. Жарри с его идеей литературы — игры, свободы от всех ограничений — открывает для писателя неограниченные возможности разрушения стереотипов, прописных истин, власти обиходного языка как мощного средства манипулирования сознанием. Предваряя идеи Р. Барта о «тирании дискурсов», Б. Виан стремился освободить жизнь от условных образов литературы, дискредитировать их, продемонстрировав их условность. Смех писателя, его буффонное слово несет огромный разрушительный заряд, вскрывая не только алогичность мира, но и невоплотимость столь дорогой ему идеи о праве каждого на счастье. В предисловии иронически обыгрывается потребность «жить по наитию, во всех проявлениях — от красивых девушек до музыки Дюка Эллингтона». Самоирония писателя — от осознания утопичности этой идеи: «История эта совершенно реальная, потому что я выдумал ее от начала до конца. Я просто спроецировал действительность под углом, отличным от прямого, на предметную плоскость нерегулярной волнообразной структуры с элементами доистории в условиях нагретой среды» [1. С. 7]. Предисловие вводит читателя в мир игрового пространства, отвергающего все законы и ограничения. Принцип патафизики доводит любую ситуацию до абсурда; алогизм, парадокс, черный юмор раскрывают несовместимость мира, устроенного для счастья, с реалиями социальной жизни.

Социальный мир «несвободы», в котором «люди работают по привычке, чтоб ни о чем не думать», изображается при помощи парадокса и черного юмора: «Им

---

<sup>1</sup> Ленинградский композитор Э.В. Денисов перевел для русского исполнения его вокально-инструментальный цикл «Жизнь в красном цвете» (La vie en rouge).

просто сказали... „работа — это святое, это самое прекрасное, мир принадлежит тем, кто работает... Только выходит так, что они все время работают и не успевают заметить, что им принадлежит мир“» [2. С. 66]. Последствия этого тяжелого, изнурительного труда изображены при помощи фантастического гротеска: человек в рабочем комбинезоне превратился в «странного чешуйчатого зверька»; 29-летний юноша — в старика: «За письменным столом сидел старик в белом халате... „Здравствуйте, месье“, — сказал Колен. „Здравствуйте, месье!“ — ответил старик... „А вы давно тут работаете?“ — спросил Колен. „Год. Мне 29 лет“. — И он провел дрожащей морщинистой рукой по испещренному глубокими складками лбу» [2. С. 137].

Буффонное слово Б. Виана, гротеск изменяют проп., орции внешнего мира, меняя местами причину и следствие, раскрывая «страшное» в повседневном, демонстрируя лживость и лицемерие прописных истин: «„Труд священен“, „миссия армии — защищать отечество от внутреннего и внешнего врага“, „религия дает нам твердые нравственные ценности“». Жадность, корыстолюбие священников, их демагогические проповеди, маска «святости» обыгрываются при помощи шутовства, буффонного слова, которое ерничит, гримасничает, искажая имена священнослужителей, превращая церковный обряд венчания в его профанацию. Бурлескный характер «действия» подчеркивается комическим гротеском: «Пюре бил в барабан, Брюхотряс дул в трубку, а Кряхобор попытался отбить чечетку... Прямо перед Коленом на стене висел пригвожденный к черному кресту Иисус Христос. Вид у него был радостный. Он был счастлив, что попал на такую церемонию... Церемония обошлась Колену в 5 тысяч трублонов» [2. С. 58—60].

Б. Виан, пародирующий «высокую миссию религии — спасти и утешать в горе» — беспощаден в разоблачении несоответствия проповедей и поступков. Писатель вводит фантастический гротеск, создавая мрачную эмоциональную атмосферу безысходности. «Высокая миссия религии спасти и утешать в горе» разрушается при малейшем соприкосновении с бедностью, с отсутствием материальной заинтересованности. Раздавленный горем, разорившейся Колен вызывает лишь презрение священнослужителей: несоответствие проповедей и поступков раскрывает бездуховность и пустоту церковных обрядов. «...Пюре набрал полные легкие воздуха и презрительно свистнул. Тогда вам нужна церемония для бедных» [2. С. 156].

Ирония Б. Виана ниспровергает с божественного пьедестала Иисуса Христа. Он развенчивает великую христианскую святыню при помощи принципа патафизики — черного юмора и шутовства: «Вид у Иисуса был скучающий, и тогда Колен спросил: „Почему Хлоя умерла?“ — „Мы к этому не имеем никакого отношения, — сказал Иисус... Религия тут не при чем“... Колен услышал, как из его ноздрей вырывается довольное посапывание, словно мурлыканье старого кота» [2. С. 162]. Вскрывая нелепость, абсурдизм обыденной действительности, Б. Виан очуждает ее, создавая замкнутый мирок своих главных персонажей, девиз которых — «счастье здесь и теперь». Это Колен и Хлоя, Шик и Ализа, Никола и Исида. В их мире не признают общественных различий, не думают о деньгах, не ходят в церковь, не унижаются перед властью имущими.

Юношеский максимализм персонажей романа — в неприятии всего того, что не соответствует их представлениям о счастье. Культ детского и юношеского сознания — реконструкция романтической парадигмы непосредственности восприятия, незамутненного конформизмом. Игровая поэтика определяет условность персонажей романа, представляющих кукольные маски. Они похожи друг на друга; одинаково мыслят, говорят, одеваются. Колен часто путает Хлою с Ализой, а Хлоя говорит Ализе: «Знаешь, если б я не была женой Колена, я б хотела, чтоб его женой стала ты» [2. С. 109].

Персонажи взаимозаменяемы; они будто срисованы с готовых литературных, кинематографических, мультипликационных моделей. Писатель использует готовые коды для создания персонажей. Колен похож на знаменитого актера из популярного американского боевика; Ализа — воплощение образа соблазнительной блондинки, широко растиражированной американским кинематографом: «...густая копна вьющихся белокурых волос... Она смотрела на мир широко открытыми синими глазами, а занимаемая ею часть пространства была ограничена гладкой золотистой кожей» [2. С. 51].

Аллюзии с идиллией возникают как на уровне имен главных персонажей — Хлои и Колена, так и на уровне мотивов. Символическим воплощением современной идиллии с ее характерными чертами — ограниченностью пространства, изъятием его из социального контекста, потерей связей с внешним миром — является квартира Колена. В ее описании Б. Виан использует готовые коды различных жанров: научно-фантастического, сказки, кинематографа, триллера, диснеевских фильмов, идиллии.

Писатель, пародируя стилистику научной фантастики, изображает последние достижения технического прогресса, которые превращают кухню Колена в некую «машинерию чудес». «Повар Николя внимательно наблюдал за показателями приборов. Он сидел за светло-желтым пультом управления. Стрелка электроплиты, запрограммированной на за жаривании индейки, нервно подрагивала между «почти готово» и «готово»... Быстрым движением Николя обесточил печь и включил подогреватель тарелок» [2. С. 9—10]. Фантастический мир Б. Виана с его техническими чудесами символизирует свободу от бытовых проблем и защищенность от внешнего мира. Говорящая серая мышка — хранительница очага — вызывает ассоциации с диснеевскими фильмами, а угорь, живущий в кране, рождает аллюзии с сюрреалистическими фильмами Бунюэля.

Сюрреалистическая образность, создавая ошеломляющий эффект, разрушает законы здравого смысла, открывая «чудесное» в повседневном, возвращая свежесть восприятия, поработанного стереотипами. Это «пианоктейль», смешивающий напитки под звуки той или иной мелодии, это служащий катка с «голубиной» головой, это «удравшие подошвы» Колена.

«Колен расшнуровал ботинки и обнаружил, что подошвы куда-то улетели. Тогда он положил ботинки в лужицу, образовавшуюся под цементной скамейкой, и полил их навозным концентратом, чтобы на месте удравших подошв выросли новые» [2. С. 17].

«Улетающие» подошвы Колена рожают аллюзии с «улетающими» ногами Алисы. Но в отличие от сказки Л. Кэрролла фантастическое в «Пене дней» вырастает из алогичности реальности, вступая в интертекстуальный диалог с Гофманом и Кафкой, только на другом эстетическом и мировоззренческом уровне. Используя фантастический гротеск, Б. Виан придает обыденным событиям невероятные фантастические черты. «Колен увидел 12 холодных стволов из синей стали. На конце каждого ствола распустились белые розы с бархатистыми кремовыми лепестками. Розы были стальные» [2. С. 141].

Розы, выросшие на стволах винтовок — это метафора жизни, принесенной в жертву бесполезному, бессмысленному труду. Гротескный образ «модифицированного кролика», наполовину состоящего из металла, наполовину из плоти, производящего «пилюли» круглой формы, разрушает логические и смысловые связи, обнажая «необычное» в обыденном.

Разрушение логических и смысловых связей отсылает к сновидческой прозе Кафки, в которой мир сдвинутых пропорций воплощает необъяснимую смутную угрозу и враждебность, впрочем, как и у Б. Виана. Свободная игра значений обоих текстов раскрывает их разницу на уровне поэтики — герметичность кафкианских текстов построена по принципу сюжетики сна, а мир Виана обусловлен принципом патафизики. «Смех патафизика рождается от осознания очевидности, что каждая вещь такая, какая есть. Это единственное проявление безнадежности» [3. С. 27].

Б. Виан пародирует мир идиллии, играя словами, сочетая несочетаемое, разрушая традиционное представление о пасторальном ландшафте. Наравне с «привычными картинками коровок, пасущихся на лугу, солнышка на небе, свежей травки» возникают «пальмы, мимозы, кое-где снег», одновременно яблони, усыпанные яблоками, которые придают «пасторальной образности» странный, необычный характер. Смешивая комическое и возвышенное, писатель сравнивает знаменитый балет Нижинского «Видение Розы» с куриными эмбрионами, придавая высокому содержанию бурлескный, буффонный характер.

«Остранение» реальности, раскрывающее ее алогизм и враждебность, осуществляется Б. Вианом на двух уровнях — комическом и трагическом. Комический гротеск «очуждает» философию Ж.-П. Сартра, в которой Б. Виан видел «зазор» между жизнью и «словом». Писатель высмеивает не столько фигуру реального человека — Ж.-П. Сартра, — с которым его связывали дружеские отношения, сколько сам тип любой философии, претендующей на истину в последней инстанции. Пародийное обыгрывание на уровне имен, названий произведений — Жан-Соль Партр, Лимона де Бовуар, «Бить или не бить», «Рвотные массы», etc. — придают бурлескный буффонный характер идеям экзистенциализма. «В центре витрины экземпляр „Тухлятины“ Партра с тисненным гербом герцогини де Будар» [2. С. 54].

«Тирания» дискурсов иронически обыгрывается в изображении массового психоза поклонников Жан-Соля Партра. «В парадной ложе, окруженной свитой, восседала герцогиня де Будар... Жан-Соль Партр гордо восседал в своем бро-

нированном паланкине. Публика, как зачарованная, следила за его малейшими жестами, с вожделением и тревогой ожидая, когда он, наконец, заговорит» [2. С. 72—73].

Символическим воплощением «принудительной» власти языка как средства манипулирования сознанием является судьба Шика. Из его жизни постепенно уходит любовь, дружба, остается лишь преклонение перед фигурой Жан-Соля Партра. Используя комический гротеск, писатель доводит ситуацию до абсурда, раскрывая оборотную сторону «тирании дискурсов». Шик тратит все свои деньги и деньги, подаренные ему Коленом, на книги Партра; он скупает по бешеным ценам предметы его туалета, одежду, отпечаток пальца, трубку «со следами зубов» своего кумира. Любовь, свадьба, Ализа — все тускнеет в сознании Шика, одержимого культом Партра и его идеями. Расправа Ализы с книготорговцами и Партром, их «вырванные сердца», кровь вперемешку с чернилами носят буффонно-бурлескный характер, являясь материализацией метафоры желания — «спасти Шика, который был на краю пропасти» [2. С. 151]. Вторжение «большого» мира в замкнутый мирок идиллии изображается суггестивно, при помощи языковых форм художественной образности: «Через разбитое стекло в гостиничном номере врывается леденящее дыхание реальности, проникающее не только в грудь Хлои, но и в сердце самой утопии» [2. С. 70].

Болезнь и смерть Хлои в юном возрасте — один из самых распространенных сюжетов о юной деве, умирающей от туберкулеза на руках безутешно оплакивающего ее возлюбленного (А.-Ф. Прево «Манон Леско»; А. Дюма «Дама с камелиями»). Б. Виан превращает эту банальную историю в «самый щемящий из современных романов о любви» [5. С. 49].

Писатель, в отличие от своих предшественников, создает новую модель художественного мышления, смешивая различные жанры и стили: фантастическое неправдоподобие контрастирует с подлинной человеческой трагедией. Болезнь Хлои сравнивается с кувшинкой, со зверьком, поселившимся в ее груди. Гибель утопии «потерянного рая» изображается при помощи словесной игры — переверзии: пространство спальни Хлои постепенно изменяется, обретая различные формы — от круглой до квадратной; коридор и вся квартира «сжимаются», «уменьшаются в своих размерах»; входная дверь стала уже, ковер потускнел; в кухне исчезли все чудеса техники; стол стал жирным; у Шика возникло ощущение, что все вокруг сжимается; «в доме изменилось все, даже воздух» [2. С. 106, 108].

Блекнут краски идиллии; в мир Хлои и Колена врываются трагедия и смерть. Острота гибели утопии, неизжитой надежды самого писателя, достигается предельным напряжением между условностью персонажей и достоверностью их человеческих переживаний. Б. Виан добивается эффекта «неожиданно разрывающейся куклы» [1. С. 177]. «Колен бежал, и ему было страшно, неужели недостаточно просто быть вместе, нет, нужно еще все время бояться, вдруг она попала в аварию, ее сбила машина, она лежит на кровати» [2. С. 83].

Утопия Б. Виана не выдержала натиска реальности: «Юмор Бориса Виана — между сарказмом и синим цветком, наделенным фантазией, находился в области

языка... Его мир отличается от нашего... Эти блага, борющиеся с реальностью — ничто по сравнению с благом, борющимся с языком, который зевает и храпит» [4. С. 89].

Мастер языковой игры, «отправивший слово» в «Мир Зазеркалья», Б. Виан наделил его эластичностью, многозначностью, многофункциональностью, раскрыв потенциальные возможности языка. Идеи патафизики определили панъязыковый характер произведений Б. Виана, в которых «мир явлен в языке», смысл порождается не в мимезисе, а в семиозисе, представляя свободную игру значений текстов культуры. Писатель предвосхитил не только эксперименты УЛИПО, но и постструктуралистскую рефлексию.

### ЛИТЕРАТУРА

- [1] Косиков Г.К. О прозе Бориса Виана // Соч. в 2 т. М., 2011. Т. 1.
- [2] Виан Б. Пена дней и другие романы / Пер. с франц. М., 1998.
- [3] *La Pataphysique*, histoire d'une société secrète. Dossier // Magazine littéraire. 2000. № 338 (juin).
- [4] *Noguez D.* L'are-en-ciel des humours de Jarry, Dada, Vian. Paris, 1996.
- [5] *Duchateau J.B.* Vian ou les facéties du destin. Paris, 1982.

## POETIC GAME MEANS IN “L' ÉCUME DES JOURS” BY B. VIAN

V.V. Shervashidze

Russian and Foreign Literature Department  
Philological Faculty  
People's Friendship University of Russia  
*Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198*

The article treats poetic game means of B. Vian, which represents the unique phenomenon of the French literature in 1940s. Author's laugh and fun, his buffoonery language contain a great destructive impact, revealing alogizms of the world, crushing stereotypes and the power of routine language.

**Key words:** burlesque encyclopedia, language games, alogizm, grotesque, pataphisics, grim humour, eclogue, buffoonery, burlesque.

### REFERENCES

- [1] *Kosikov G.K.* O proze Borisa Viana // Soch. v 2 t. M., 2011. T. 1.
- [2] *Vian B.* Pena dnei i drugiye romany / Per. s frants. M., 1998.
- [3] *La Pataphysique*, histoire d'une société secrète. Dossier // Magazine littéraire, 2000, no. 338 (juin).
- [4] *Noguez D.* L'are-en-ciel des humours de Jarry, Dada, Vian. Paris, 1996.
- [5] *Duchateau J.B.* Vian ou les facéties du destin. Paris, 1982.