

Лиана Кришевская

**МЕЖДУ СМЕХОМ И ТРАГЕДИЕЙ
(ПОЭТИКА РОМАНА БОРИСА ВИАНА «ПЕНА ДНЕЙ»)**

Существенную часть поэтики романа «Пена дней» французского писателя Бориса Виана [1] составляет та совокупность приемов, порой весьма разнородных, которые относятся к смеховой области. В этом отношении Виана справедливо соотносят и сопоставляют с «пародийными энциклопедистами», традиции которых восходят еще к творчеству Ф. Рабле.

С другой стороны, эта особенность литературного языка Виана находит свои предпосылки в современных ему художественных явлениях, оказывается созвучной передовым тенденциям не только искусства слова, но и культурного процесса в целом. Написанный весной 1946 года, роман является современным тем стилистическим процессам двадцатого века, в основе которых лежало обращение к языку прошлых эпох, смешение приемов и средств различных художественных направлений. Безусловно, то многообразие стилей, которое обозначается при помощи приставки «нео», не предполагает необходимой и безусловной связи со смеховыми приемами. Однако в них содержится методологическое условие, принципиально важное для «смеховой поэтики». В семиотической терминологии оно обозначается как «текст в тексте». Именно эта ситуация содержит в себе возможность дистанцирования от различных элементов текста, отстранения, которое осуществляется также и через смех.

Однако поэтику Виана было бы слишком опрометчиво однозначно оценивать в рамках пародийно-смеховой культуры – это могло бы привести к значительному сужению специфики его языка. Поэтика Виана, как представляется, парадоксальна по своей имманентной природе, поскольку язык, наиболее зримыми структурами которого являются структуры смеховые, рисует мир трагический.

Но не сталкиваемся ли мы здесь с неким противоречием – языковые структуры, «опознаваемые» и воспринимаемые как принадлежащие к смеховой или иронично-смеховой традиции, в общем контексте художественного произведения интерпретируются в прямо противоположном значении? В поисках ответа на этот вопрос проследим, каким образом функционируют структуры, имеющие решающее значение в процессе понимания.

Необходимое для этого выделение, дифференциация значимых семантических структур возможна только при особом условии, а именно при создании «семиотической ситуации» (Лотман). Элементы текста, имеющие различную природу, различное «происхождение», различный исток, необходимо для этого логически выделить из единого «художественного целого», обозначить те составные, которые, взаимодействуя, организуют художественное произведение. В результате

такого структурного (или семиотического) анализа обозначатся уровни, которые имеют знаковый характер, и являются составляющими уже не столько художественного произведения, сколько художественного текста.

Подобное упорядочивание возможно благодаря своеобразной «локализации», фиксации контекстуальной подвижности, которая и приводит к действию смысла. В такой структурно-фиксированной позиции варианты возникающих смыслов станут нагляднее в обозначенной «контекстуальной перспективе», и то качество структурных элементов, которые, например, Рикер обозначает как «семантическая потенциальность» приобретает здесь более отчетливый аналитический характер.

Такое выделение семантически значимых уровней может иметь различную степень конкретизации. Мы будем ориентированы на «обобщенные», «укрупненные» уровни, связанные с устоявшимися формами какой-либо художественной и, шире, культурной деятельности.

В качестве основы для построения данного художественного текста, основы для изящной языковой игры Вианом избрана весьма сентиментальная фабула – романтические отношения влюбленной пары. Идиллия, однако, не долговечна – героиня умирает на руках искренне безутешного друга от легочного заболевания. Словом, фабула, не редко встречающаяся в художественной практике, и не только в произведениях, связанных с искусством слова (вспомним, к примеру, «Богему» Джакомо Пуччини).

В целостном интерпретационном процессе, если помыслить его как одну из форм мышления, подобно другим, имеющую трехчастную форму – объект, действие и результат, эта структура занимает позицию «интерпретируемого объекта». В соотношении с другими, она, практически лишь пунктирно обозначенная, приобретает полноту, дополнительные коннотации и получает свою смысловую конкретизацию. Структурное многообразие текста, создающее целостный контекст с его множественными связями, аллюзиями, сопоставлениями, создающее ситуацию «прироста смысла», в данном случае может играть роль «интерпретирующего действия».

Контекстуальное и дискурсивное развитие интерпретируемого уровня происходит уже с момента создания образов. Кажется, сама интерпретируемая основа здесь не слишком развернута, с первых же строк романа функционирование контекста заявляет о себе в полной мере – практически, уже с момента выбора имен действующих лиц.

Имя главного героя – Колен – являлось традиционным именем пастушков во французских пасторальных XVIII века. Такую же «окраску» имеет имя Хлоя – это имя носит героиня знаменитого пасторального романа «Дафнис и Хлоя», принадлежащего греческому писателю конца II–начала III в. н. э. Лонгу. Выбирая эти имена, Виан утверждает, подчеркивает тему пасторальной идиллии, герои которой, однако, по всей видимости, являются современниками автора, увлекаются джазовой

музыкой и искушены в тонкостях инженерной мысли.

Кстати, джазовая музыка, в различных ее стилевых проявлениях, которая, очевидно, является одним из пристрастий самого автора, постоянно присутствуя на страницах романа, становится еще одним существенным структурно-семантическим уровнем произведения¹. Сама по себе она неоднородна и позволяет говорить о различных способах своего функционирования. С одной стороны, она является своеобразным звуковым фоном романа (кстати, фоном, который вполне поддается реконструкции, реальному воспроизведению). И этот фон не всегда отстранен, отграничен от главного действия, но прорывается в условную реальность произведения, в ситуации языковой игры нарушая дистанцию, вступая с действием в контакт, который иногда имеет шуточный оттенок. Так, имя главной героини «Хлоя» является также названием блюза в аранжировке Дюка Эллингтона – лейттемы романа, а исполнение мелодий на пианокотейле в стиле hot иногда приводит к нарушению рецептуры ожидаемого напитка.

С другой, она создает также своеобразную музыкальную топографию действия – город, в котором происходит действие, буквально наполнен улицами, площадями и бульварами, названными по имени джазовых композиторов и исполнителей, (есть здесь даже мастерская Гершвина – мастерская по ремонту дверей). В отношении этой структурной линии можно говорить о создании своеобразного пространственного эффекта, или своеобразной пространственной перспективы. Правда, отчетливо выраженного смехового элемента этот уровень не имеет. В отличие от линии, связанной с философией.

Наряду с музыкальной линией, она относится к ведущим, сквозным структурам романа. Но если музыкальная линия представляет собой своеобразный фон к действию, который не трудно представить обособлено, то философская, напротив, самым непосредственным образом связана с развитием действия. Более того, само действие (вернее, та его часть, которая связана с судьбой двух героев второго плана) почти полностью развивается в ее рамках, подчиняется логике ее развития.

Как раз здесь ведущим приемом развития является пародирование, хотя объектом смехового пародирования здесь становится скорее «мода на экзистенциализм», нежели деятельность и творчество конкретного философа, имя которого легко просматривается за достаточно прозрачным намеком – Жан-Соль Партр, страстное увлечение одного из героев романа.

Название одного из произведений Сартра «Тошнота» становится в романе основным источником пародийных названий: «Проблема выбора при тошноте», томик «Блевотины», изящно переплетенный в кожу вонючки – маленькая жемчужина коллекции Шика. В заглавии «Он и неон» (в оригинале «La Lettre et le Neon») пародируется название книги Сартра «Бытие и ничто» («L'Être et le Néant»), в «Мертвецах без

потребления» с комментариями Кьеркегора – подразумевается пьеса Сартра «Мертвые без погребения», которая, безусловно, не могла быть издана с пояснениями датского философа первой половины XIX века. Но то, что он оказал значительное влияние на философию экзистенциализма, послужило основой для использования Вианом подобного анахронизма.

Пародируется и сам образ философа – он появляется на своей лекции верхом на слоне, окруженный стрелками, жадно пьет воду прямо из кувшина и «строчит» свои произведения (в данном случае это «Энциклопедия блевотины»), сидя за столиком в кафе².

Как было уже указано, этот структурно-семантический уровень полностью основан на приемах, внешне напоминающих или близких к пародированию, и этот «поэтический тон» выдержан здесь последовательно от начала до самого конца. Но хотя он основан на использовании тех языковых приемов, которые могут рассматриваться в рамках карнавальнo-смеховых (в данном случае это приемы, близкие по смыслу к профанации), однако окончательного осмеяния, тотального развенчивания – необходимого финала смеховой игры, здесь не наступает. Более того, результат действия всей пародирующей сферы прямо противоположен ожидаемому. Ее кульминацией оказывается трагическая развязка судеб героев, с ней связанных.

С какого-то момента весь мир романа, в котором мыши играют солнечными зайчиками, наполняется обреченностью. Это уже мир сюрреалистической фантазмагии, построенный на искаленных обломках реальности и пугающих фантазмах, близкий образам живописи Дали. И хотя у Виана, возможно, нет его масштабности, ощущение надломленности и трагической предрешенности не становится менее острым.

Но что позволяет сфере, поначалу практически построенной и «опознаваемой» как обобщенный, иронично-насмешливый образ, с определенного момента действия восприниматься как неотвратимо зловещее начало?

Границы этого перелома весьма подвижны и едва ли фиксируемы. Очевидно, условно их можно связывать с драматургическим переломом романа – известием о смертельной болезни главной героини. Но этот раздел едва ли имеет непосредственное отношение к границе, здесь нас интересующей – той границе, того рубежа, за которым смеховое перерождается в зловеще-трагическое. Возможно, о ней Пропп говорит как о логически не определяемой, ощущение которой возможно только лишь «нравственным путем» (см.: [3, с. 13–16]). Но действительно ли различие между функционированием этих фигур в кардинально противоположных сферах «логически не определяемо» и не может быть описано языком точных определений и понятий?

Как представляется, в качестве промежуточного, но существенного

этапа анализа здесь могли бы быть полезными те методы, которые разработаны в области структурализма. Эта методологическая позиция, которая в языковых процессах видит систему, понимаемую как «автономную сущность внутренних зависимостей» (Емслев) (цит. по: [4, с. 127]), как раз и позволяет выделять текстовые элементы и таким образом делать их пригодными для аналитических операций. Этот подход исключает индивидуальную принадлежность слова, его свободное использование, видит в нем правила, определенный набор свойств, между которым осуществляется выбор, составляющий комбинации дискурса.

Даже теоретически возможно представить себе ситуацию, при которой будет описана некая часть значимых языковых структур виановского романа, их формы и отношения. Важным моментом здесь было бы описание и сравнение возникающих дискурсов, которые понимаются как осуществление выбора, в котором избираются одни значения и отвергаются другие. В процессе их сравнения различия в использовании одних и тех же языковых структур были бы наглядны и очевидны (хотя, не исключается также и вероятность того, что структуры, о которых идет речь, при более пристальном анализе окажутся принадлежащими к различным областям, иметь различную природу и совпадать лишь внешне). Такая работа, однако, требует масштабов, значительно превышающих объем статьи, в которой по этому вопросу можно ограничиться лишь беглыми замечаниями, либо кратким указанием на особенности элементов, лежащих на поверхности.

Различие в функционировании смеховых элементов, относящееся к наиболее крупным структурам, связано с целостным контекстом. В первой части романа основные акценты контекста соотнесены со сферой идиллически-пасторальной, хотя, как было выше указано, и трансформированной определенным образом. Во втором же разделе она сменяется атмосферой трагической и, по всей видимости, это обстоятельство вызывает и смену соотношения между «философской» структурно-семантической линией и линиями героев. Главное изменение здесь связано с нарушением и устранением дистанции, установленной поначалу и очень четко соблюдаемой. «Философская» структура оттеняется, дополняется другими линиями, в любом случае, она не является единственной сферой, характеризующей героев второго плана, и, тем более, не является здесь ведущей. С момента перелома эта линия вытесняет все другие. Она не является более соотносимой с линией героев, в том смысле, в котором соотношение подразумевает также и некоторую степень дистанцированности. Она нарушает дистанцию и подчиняет линию героев, включает ее в себя.

Но, возвращаясь теперь к языковой природе структурно-семантического уровня, учитывая рассмотренные его качества в их

динамике, зададимся вопросом – действительно ли прием, использованный в данном случае, является пародированием или, во всяком случае, только лишь пародированием ограничивается?

В своей работе «Проблемы комизма и смеха» В. Пропп определяет пародирование как средство раскрытия внутренней несостоятельности того предмета, на который пародирование направлено: «Пародирование состоит в имитации внешних признаков любого жизненного явления, чем совершенно затмевает или отрицает внутренний смысл того, что подвергается пародированию» [3, с. 62]. Но в отношении «философской» линии виановского романа это свойство проявляется и действует лишь отчасти. Возможно, ее природа ближе к травестии, которая, по мнению Проппа, в некоторой мере может быть с пародированием соотносима, но, тем не менее, от него отлична. Под травестией Пропп подразумевает использование «готовой литературной формы в иных целях, чем те, которые имел в виду автор» [3, с. 65]. Об использовании «готовой литературной формы» в рамках описываемой структурно-семантической линии говорить не приходится. Однако вопрос о заимствовании и употреблении уже устоявшихся, форм, четко фиксируемых сознанием и соотносимых с определенной сферой, ставить, как представляется, возможно. И именно языковые приемы, связанные с выражением смехового или иронично-смехового смысла могут быть здесь рассмотрены в качестве таких заимствованных структур.

Логике развития, аналогичную описанной выше, имеет линия, связанная с пародированием церковных обрядов. Пожалуй, именно здесь специфика языка Виана наиболее близка к поэтике карнавализованных жанров. Здесь можно указать на использование практически всех особенностей карнавализованной поэтики, сформулированных М. Бахтиным. В обряде парадоксальным образом смешиваются элементы светских раутов, массовых аттракционов, концертов симфонической и джазовой музыки. Участники действия ведут себя самым фамильярным образом, снижая и развенчивая смысл происходящего – подпрыгивают и танцуют, торгуются о стоимости ритуала, тексты молитв выкрикивают, толкаются или спят. Однако и здесь, подобно особенностям структуры, связанной с философской темой, смеховой подтекст оборачивается трагедийностью, при, во всяком случае, внешне сохраненных языковых приемах. Две обширные «религиозные» сцены в романе являются своеобразной замкнутой цепью, в которой вторая сцена не только пародирует похоронный обряд, но и является своеобразной инверсией первого (свадебного) эпизода и в котором в противоположность профанирующему комическому смыслу доминирует трагедийность.

Здесь были обозначены только некоторые, наиболее показательные структурно-семантические линии. Этот ряд, безусловно, можно

продолжать, а при использовании метода, намеченного здесь, продолжать следует с существенно большей степенью подробности, приближаясь к тому уровню существования элементарных языковых структур, где их особенности и способы функционирования становятся очевидными и наглядными.

Но не грозит ли движение в этом направлении уходом от принципиально важного уровня – того уровня, на котором осуществляется понимание художественного замысла? Не довлеют ли, в этом случае, частности над целым, делая процесс понимания затруднительным, если вообще возможным? Иными словами и выражаясь более точными понятиями, вопрос можно сформулировать следующим образом – в какой мере соотносимы структурный анализ и интерпретация?

Действительно, эти два подхода демонстрируют движение в противоположных направлениях, подобно несовпадению пути анализа и пути синтеза. И различия, существующие между ними, имеют скорее эпистемологический характер. Структурный анализ выявляет элементы, за многообразием и самодостаточностью которых теряется значимость целого, но в которых проявляются способы функционирования даже элементарных текстовых компонентов. Путь интерпретации – это путь выбора, но также и синтеза, в котором направляющей оказывается функция означивания, где структурные элементы текста в их единстве обретают смысл, сливаясь в неделимое целое – художественное произведение.

Однако эти подходы не являются взаимоисключающими. Сама интерпретация, как существенный компонент, как основу включает в себя структурный анализ, двигаясь, таким образом, от «наивного созерцания к зрелому пониманию» [4, с. 42], существуя на «стыке лингвистического и нелингвистического» [4, с. 89], осуществляясь на грани языка и жизненного опыта.

Примечания

¹ Здесь сразу вспоминаются произведения Х. Кортасара, которые также практически наполнены звучанием джазовой музыки.

² Здесь очевиден намек на излюбленное место времяпровождения приверженцев экзистенциализма – кафе и ресторанчики в парижском квартале Сен-Жермен-де-Пре.

1. Виан Б. Пена дней. Предисловие Г. Косикова.– М.: Художественная литература, 1983.
2. Лотман Ю. М. Об искусстве.– СПб.: Искусство, 1998.
3. Пропп В. Проблемы комизма и смеха.– М.: Лабиринт, 2002.
4. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике.– М: Academia-Центр, Медиум, 1995.