

ТЕАТР СЛОВА ВО ФРАНЦУЗСКОМ СЮРРЕАЛИЗМЕ

© 2008 г. Е. Д. Гальцова

В статье рассматриваются особенности функционирования слова в сюрреалистической драматургии, которую вообще можно рассматривать как “театр слова”, восходящий к традициям романтической и символистской драмы. Театральный диалог и ремарки оказываются не просто техническим указанием для постановки, но полноправной частью звучащего текста. Слово становится буквально источником энергии, продуцирующей бесконечное количество новых смыслов. Сюрреалистический “театр слова” воплощает попытку создания театрального зрелища нового типа.

The essay examines the specific function of the word in the Surrealistic drama which itself can be considered as the “theatre of the word” dating back to the traditions of the Romantic and Symbolist drama. Theatrical dialogue and stage directions are not simply a technical device but an integral part of the oral text. The word literally becomes a source of energy and meaning making. The Surrealistic “theater of the word” is thus an attempt to create a new type of theatricality.

Предметом нашего исследования являются драмы, написанные французскими сюрреалистами в 1920-е годы. Как неоднократно замечали отечественные¹ и зарубежные ученые, во французском сюрреалистическом движении доминировали поэзия, изобразительные искусства и театральное творчество. Драматургия и театр пребывали на периферии, хотя именно театральные события предвосхитили само формирование сюрреализма. Прежде всего, это пьеса “Грудь Тиресия” (1917) Гиюйма Аполлинера. В первом “Манифесте сюрреализма” (1924) Андре Бретон, организатор французской группы сюрреалистов, возводил прилагательное “сюрреалистический” к предисловию к упомянутой пьесе, которую Аполлинер называл “сюрреалистическая драма”². Еще одним предшественником сюрреализма был символист-маргинал Альфред Жарри – автор пьес, посвященных абсурдному тирану – папаше Убю (“Убю король”, 1888, “Убю закованный”, 1899, “Убю рогоносец”, 1888–1896). Сюрреалистов восхищали в творчестве Жарри всеобъемлющее чувство протеста, черный юмор и виртуозные, доходящие подчас до откровенного хулиганства словесные игры. Не случайно Антонен Арто и Роже Витрак, участвовавшие в группе Бретона в пер-

вой половине 1920-х годов, назвали созданный ими театр именем Жарри – “Театр Альфред-Жарри” (1927–1930).

Драматургические произведения, написанные сюрреалистами³, отличаются большим разнообразием. В них трудно выявить общие черты, равно как и соотносить их с традиционными театральными жанрами. Невозможно говорить и о следовании традициям упомянутых драматургов-предшественников, Аполлинера и Жарри, которых сюрреалисты воспринимали не как учителей, а, скорее, как вдохновителей. Если все же попытаться выявить некие общие для сюрреалистических драм принципы, то, пожалуй, самым важным будет специфическое обращение со словом, свойственное скорее поэзии.

Можно сказать, что сюрреалисты разрабатывали “театр слова”. Но речь идет вовсе не о возвращении к традициям классицистического театра, где рассказы персонажей заменяли собой представление событий, той или иной обстановки (во французском классицистическом театре XVII века декорации были, как правило, минимальны, схематичны и условны). Сюрреалистов интересовала не столько способность слова описывать действия и пространство, сколько испытание его возможностей буквально превращаться в действие и становиться действием и пространством, что достигалось посредством самых различных словесных игр. Это стремление объясняется осо-

¹ В отечественной академической науке к сюрреализму стали обращаться с 1960-х годов (см. работы Н.И. Балашова [1], И.Ю. Подгаецкой [2], В. Большакова [3], Л.Г. Андреева [4], Т.В. Балашовой [5]); в последние 15 лет наблюдается усиление интереса к этому явлению (см. работы и коллективные труды [6–9]).

² Правда, ему предшествовала программа к балету Жана Кокто, Леонида Мясина и Пабло Пикассо “Балаган” (1917), написанная Аполлинером. Почитая Аполлинера, группа Бретона соперничала с Кокто и потому стремилась объяснять происхождение слова “сюрреализм” указанием на предисловие к “Грудям Тиресия”.

³ Сюрреалистической драматургии посвящено лишь небольшое количество зарубежных монографий [10–15], а в нашей стране этот предмет вообще мало изучен. Из отечественных работ отметим статьи Т.Б. Проскурниковой [16, 17] и главы из монографии В.И. Максимова [18].

бой, “магической”, концепцией слова в сюрреализме⁴. Но сосредоточенность на слове таила в себе и определенную опасность – не всякая словесная игра может быть сценична. И действительно, лишь немногие сюрреалистические пьесы были сыграны на профессиональной сцене. “Театру слова” сюрреалистов суждено было, по большей мере, остаться драмой для чтения.

В этом отношении сюрреалисты оказались в русле романтической традиции драматургии для чтения – того, что было по воле случая названо Альфредом де Мюссе “спектаклем в кресле”, а также и французского символистского театра, в центре которого пребывало слово поэтическое.

На вопросе о влиянии символистского театра необходимо остановиться подробнее. Сюрреализм складывается как оппозиция символизму, поэтому для группы Бретона была неприемлема, например, драматургия Мориса Метерлинка. Драма молчания, намеков и недомолвок, где все театральные средства являются абстрактными знаками невыразимого, вызывает протест у сюрреалистов, стремившихся выявить или создать конкретную, или, как они сами часто говорили, “реальную” форму чудесного, “магического” или таинственного. К этому добавлялись и полемические мотивы – сюрреалисты враждовали с Полем Клоделем, чья драматургия сформировалась под большим влиянием Метерлинка. С другой стороны, как было упомянуто, некоторые представители маргинальных течений в символизме, такие как Жарри (а также Лотреамон, о котором речь пойдет дальше), были кумирами сюрреалистов. Однако интересующий нас аспект “театра слова” сюрреалисты заимствуют не столько из пьес Жарри, сколько из символистской “лирической” драмы, одним из ярчайших представителей которой был Пьер Кийяр. Кийяр выпустил статью-манифест “Об абсолютной ненужности точной мизансцены” (1891), где писал: “Слово создает декорацию, как и все остальное” [20, с. 13–14]. Эта формула выражала принципиальное отличие символистского театра от исторических реконструкций или натуралистских представлений, характерных для творчества, например, Викторье-на Сарду или Андре Антуана.

Как следует из упомянутой фразы Кийяра, слово рассматривается как буквальный создатель зрелища. Большую роль в этом “создании декорации” играли пространственные ремарки⁵, представлявшие собой зачастую полноценные поэтические произведения. Статус ремарки в символистской драматургии “повышается”, приближаясь к статусу произносимой реплики, что и было во-

площено в театральных постановках самого Кийяра, выведившего на сцену отдельного персонажа – Чтицу – для озвучивания ремарок.

В своих пьесах сюрреалисты разрабатывают этот принцип самостоятельности слова в ремарках и позволяют себе такую же свободу творчества и игры, как и в поэзии. Как отмечал Мишель Корвен, “в сюрреалистическом театре ремарки сохраняют автономию: они создают приток воздуха, благодаря которому театр отказывается быть только присутствием и открывается всем возможностям заклинания, в самом магическом смысле этого слова” [22, р. 164].

При построении диалогов сюрреалисты тоже отталкиваются от традиций символистской драмы, где диалог мог служить аналогом многоголосой поэтической речи. Символистское многоголосие может расцениваться и как разложение на части одного или нескольких монологов, словно воплощая речь одного-единственного лирического героя, что ощущал, например, поэт и драматург-символист Сен-Поль-Ру, называвший свои пьесы “монодрамами”.

Однако сюрреалисты заимствуют принципы построения драматургических диалогов у символистов не напрямую. Сюрреалистические диалоги связаны со специфической концепцией “автоматического письма”, разработанной Андре Бретоном и Филиппом Супо в 1919 г. в книге “Магнитные поля” и провозглашенной впоследствии главным принципом творчества в первом “Манифесте сюрреализма”. Целью “автоматического письма” была непосредственная передача образов, спонтанно возникающих в сфере бессознательного, по аналогии с тем, как это происходило у душевнобольных, описанных известным психиатром Пьером Жане в книге “Психологический автоматизм” (1889). “Автоматические” тексты “Магнитных полей” представляют собой лирические фрагменты в форме прозы или верлибров, а один из разделов, названный “Барьеры”, написан как раз в форме совершенно бессвязного диалога, наподобие диалога глухих.

О генетической связи “автоматического письма” и сюрреалистических диалогов свидетельствовал Филипп Супо, который вместе с Бретоном написал в 1920 г. пьесы “Пожалуйста” и “Вы меня позабудете”. В беседе с исследовательницей А. Мелзер Супо говорил: “Мы с Бретоном написали “Магнитные поля” и решили, что было бы интересно попробовать написать пьесу, в которой использовалась такая же техника. Так получилась пьеса “Пожалуйста” [23, р. 183]. Приведем один из типичных диалогов этой пьесы Бретона и Супо:

В а л е н т и н а: Не бойся, говори. Я знаю заранее слова, которые ты будешь говорить, но это не важно! Вот наша жизнь постепенно поднимается вместе с твоими глазами, что смотрят на меня и забывают. Ты бу-

⁴ Например, Арто отмечал в 1920-е годы: “Я всегда воспринимал сюрреализм как новый вид магии” [19, р. 368].

⁵ Столь же пространственные ремарки встречаются разве что в драмах романтика Виктора Гюго (см.: [21, р. 238]).

дешь еще баюкать меня словами, вспомни, ты помнишь?

Поль: Следует стоять на некотором расстоянии от стены для того, чтобы получилось эхо. Если мы соберем всех, кого любим, то можно надеяться обхватить вытянутыми руками ствол этого внеземного дерева.

Валентина: Тысяча и одна ночь растворяются в одной из наших ночей. Мне снилось, что мы тонем.

Поль: Много лет тому назад прелестная статуя, которая возвышается над башней Сен-Жак, потеряла венки из бессмертников, который она держала в руке... Тебе нравится в новой квартире?

Валентина: В кабинете моего мужа окна выходят в сад Пале-Рояль.

Отличие театрального диалога от диалога в “Барьерах” не в его содержании: что было в “Магнитных полях” анонимными голосами, стало в пьесе голосами театральных персонажей. Таким образом, Бретон и Супо дважды покушаются на диалогическую коммуникацию: они исходят из разработанной ими в “Магнитных полях” схемы лирического некоммуникативного диалога и применяют ее в ситуации, подразумевающей коммуникацию, коей является театральный диалог. Впрочем, наиболее абсурден диалог лишь в начале пьесы. К концу же он обретает некоторую связность, что, собственно, и можно считать истинным “сюжетом” пьесы. Но едва персонажи начинают понимать друг друга, как совершается убийство. Это преступление – не только развязка интриги (любовного треугольника), но и, так сказать, уничтожение едва обретенной коммуникации.

Связь драм “Пожалуйста” и “Вы меня позабудете” с поэтическим письмом “Магнитных полей” была для Бретона и Супо настолько очевидна, что все эти тексты были переизданы вместе под одной обложкой в 1967 г.: это несомненно снижало театральный статус пьес, как бы возвращая их в сферу поэзии.

Творческая работа с диалогом становится особым “жанром” сюрреалистического творчества. В первом “Манифесте сюрреализма” Бретон говорил о своем стремлении “восстановить абсолютную истину диалога посредством освобождения обоих собеседников от долга взаимной вежливости”. Согласно Бретону, всякий диалог содержит элементы некоего искажения естественной коммуникации – буквально, ее “денатурализации”, если попытаться точнее передать использованный в “Манифесте сюрреализма” глагол “*dénaturer*”. Таким образом, диалог оказывается одним из самых подходящих для сюрреализма способов выражения: «Лучше всего формы сюрреалистического языка подходят для диалога. В диалоге две мысли сталкиваются лицом к лицу <...> Поскольку мое сознание находится во власти желания и не способно отвергнуть его в приемлемой форме, оно воспринимает чужую мысль

как мысль враждебную; в обычном разговоре оно почти всегда “ловит” эту мысль на отдельных словах, отдельных образах, к которым та прибегает; искажая (“*en dénaturant*”) эти слова и образы, оно позволяет мне использовать соответствующую реплику к своей собственной пользе». В качестве примера приводятся случаи из психиатрии:

“Сколько лет вам? – Вам”. (Эхолалия)

“Как ваше имя? – Сорок пять домов”. (Симптом Гансера, или ответы в сторону).

Итак, основными чертами сюрреалистического диалога являются “бесцельность” каждой реплики и независимость говорящих друг от друга, словно каждый “ведет свой собственный монолог” [24, с. 63–64].

В сущности, построение “сюрреалистического диалога” соответствует основополагающему для сюрреализма коллажному принципу создания образов из сопоставления как можно менее совместимых между собой реалий.

Время от времени группа Бретона публиковала свои “диалоги”. В 1928 г. в журнале “Сюрреалистическая революция” был опубликован “Диалог в 1928 году” в сопровождении небольшого разъяснения, воспроизводящего в основном идеи первого “Манифеста сюрреализма”: “Вопрос? Ответ. Простое уравнение, придающее оптимизм разговору. Мысли двух собеседников преследуют друг друга, но при этом каждая развивается сама по себе. Благодаря совпадению подчас противоречивых мыслей между ними возникает некое мгновенное соотношение. Это очень обнадеживающая игра, ведь вы ничего не любите так сильно, как спрашивать и отвечать” [25, с. 188]. Большая часть опубликованных здесь диалогов между сюрреалистами были построены по одной и той же схеме: за вопросом “что такое...” следовал как можно более неуместный ответ. Практика подобных “диалогов” проводилась еще множество раз и была одной из консолидирующих “игр” сюрреалистической группы⁶. Современники воспринимали эти диалоги как специфическую форму выражения, видя в них одну из разновидностей игровой деятельности.

Эта “игра” легко транспонировалась в драматургические тексты, а их авторы были впоследствии склонны переосмыслять их, сводя все действие к диалогу. Так, Луи Арагон в предисловии к переизданию сборника “Либертинство” (1924) в 1964 г. называл опубликованные в книге пьесы (“Шкаф с зеркалом однажды вечером” и “К стенке”) просто “диалогизированными сценами” [27, р. 257].

Витрак также обращал особое внимание на функции диалога в своей “сюрреалистической драме” “Тайны любви” (1924). С формальной

⁶ См. “Диалог в 1934”, “Диалог в 1952–1954” в издании [26].

точки зрения, его абсурдные диалоги ничем не отличаются от тех, какие использовали Бретон, Супо или Арагон. Но Витрак интерпретирует их в театральном смысле, связывая с персонажами, которые их произносят. Эти персонажи – призрачны по своей сути (и недаром героиня Леа предстает буквально в виде призрака Непорочной Девы в начале пьесы), и слова их – это слова призраков или, если воспользоваться словами Витрака, “отголосков”: “Здесь же – диалог между разными отголосками” [25, с. 93]. Таким образом, утверждается особый статус театральной реплики как призрачного слова. И тогда эти слова-призраки начинают свою собственную “игру”, выходящую далеко за пределы диалога-коллажа, ибо разрушается не только привычная логика диалога, но преобразуются все его элементы – слова.

Концепция слова в сюрреализме во многом определяет своеобразие его драматургии, для которой характерно прежде всего отождествление слова с вещью, а также представление о некоей телесности слова: “слова уже не играют, слова занимаются любовью”, как говорил Бретон в статье “Слова без морщин” [28, р. 286]. Бретон впоследствии даже утверждал, что слова управляют мыслью: «У них есть собственная жизнь, они – “производители энергии”, и они могут отныне “приказывать мысли”» [29, р. 313]. В этом же духе можно понимать понятия “абсолютного номинализма” Арагона и “интегрального номинализма” Витрака.

Напомним, что в 1920 г. Бретон опубликовал в журнале “Литература” отрывки из теоретического трактата Жана Полана “Джейкоб Коу – пират, или Являются ли слова знаками”, где было продемонстрировано многообразие соотношений между словом, мыслью, вещью, знаком и “пустотой”⁷.

Осмысляя опыты “автоматического письма”, Морис Бланшо следует за Бретоном, утверждая (в 1949 г.), что “язык – это не речь, но сама реальность, не перестающая при этом оставаться реальностью языка”. И еще: “Язык, – писал Бланшо, – исчезает в качестве инструмента, ибо он становится субъектом” [31, р. 91, 93].

В пьесе “Вы меня позабудете”⁸ Бретона и Супо, показанной в мае 1920 г. на Фестивале Дада в зале Гаво, выступают персонажи Швейная Машина, Зонтик и Домашний Халат. Но это не просто персонификации предметов быта, что было нередким явлением на сцене авангардистских театров. Драматургической матрицей рассматриваемой пьесы является метафора из “Песен Мальдора” Лотреамона, трактующая красоту как случайную встречу Швейной Машины и Зонтика на анатомическом столе, ставшую образцом сюр-

реалистической метафоры – совмещение несовместимого.

Остановимся сначала на самой метафоре, которой Лотреамон характеризует своего персонажа Мервина в “Шестой песне”: “И он прекрасен, как железная хватка хищной птицы или как судорожное подрагивание мышц в открытой ране заднешейной области, или, скорее, как постоянно действующая крысоловка, в которой каждый пойманный зверек растягивает пружину для следующего, так что она одна, даже спрятанная в соломе, способна истребить целые полчища грызунов, или, всего вернее, как случайная встреча на анатомическом столе швейной машины с зонтиком!”⁹ Для Бретона эта метафора станет моделью сюрреалистического образотворчества, при котором, как мы уже говорили, “слова занимаются любовью”. Впоследствии Бретон более подробно разработает эту идею. В речи “Сюрреалистическое полагание объекта. Полагание сюрреалистического объекта” (1935) он разъясняет: “Некая готовая реальность, предназначение которой, кажется, было установлено раз и навсегда (зонтик), внезапно оказывается перед другой не менее дистанцированной и не менее абсурдной реальностью (швейная машинка) в таком месте, где обе они должны чувствовать себя *неуместными* (на анатомическом столе): благодаря одному этому факту реальности удается ускользнуть от своего наивного предназначения и собственной идентичности; она преодолевает свою абсолютную фальшивость, обходя относительность, и перемещается к новому абсолюту – истинному и поэтическому: зонтик и швейная машинка будут заниматься любовью. Механизм приема мне кажется объясним при помощи этого очень простого примера. Полная трансмутация, за которой последует некое чистейшее действие, коим является акт любви, обязательно произойдет во всех случаях, благоприятных для тех или иных данных фактов: *совокупление двух реальностей, которые были бы по всей видимости несовместимы в плане, который по всей видимости им не подходит*” [29, р. 492–493]. Здесь, заметила И. Дюплессис, возникает проблема разрыва как “дислокации” видимостей, ставшая для сюрреалистов источником новой эстетики [33, р. 23], а впоследствии приведшая экзистенциалистов к идее Ничто.

В этом смысле пьеса “Вы меня позабудете” имеет, по крайней мере, эмблематическое значение: здесь разыгрывается любовная сцена между персонажами, чей пол соответствует роду их имен – Швейная Машина (женский род – женский пол) и Зонтик (мужской род – мужской пол). Строгое соответствие нарушается мужским персонажем по имени Домашний Халат, которое по-

⁷ См. полное издание [30].

⁸ Текст пьесы цитируется по изданию [28, р. 135–144].

⁹ Цитируется в переводе Н. Мавлевич с небольшими изменениями [32, с. 404].

французски имеет женский род – *La Robe de Chambre*. Хотя театральная сцена представляет собой не морг и не анатомический стол, но на ней постоянно и навязчиво присутствует знак смерти – все персонажи обеспокоены неким “дохлым животным под диваном”.

Действие пьесы прямо или косвенно концентрируется на вопросе об этом “дохлом животном под диваном”, которое является аналогом мотива “скелет в шкафу”, характерного для детективного или мелодраматического сюжета. С самой первой реплики персонажа Домашний Халат, стилизованной под “Песни Мальдорора” – “Что же это за древо, этот молодой леопард, которого я ласкал намеренно, как вернулся?” – задается тема загадочного присутствия. Эта фраза будет много раз воспроизводиться на протяжении всей пьесы, так же как и механически повторяющийся обескураживающий ответ: “Дохлае животное под диваном”. С одной стороны тема “животного” подтверждается в сцене, когда персонажи задают сразу ряд вопросов: “Что такое акация?”, “Что такое честь?”, “Что такое будущее?”, на которые Домашний Халат отвечает: “Христос сказал: будьте добры к животным”. На представлении пьесы, как писал Анри Беар [10, р. 233–251], под диваном действительно лежала коровья туша – для смеха, омерзения или даже ужаса. Тем не менее, загадочное присутствие – во всяком случае, то, как оно обозначено в тексте пьесы – имеет не только чисто провокационный смысл. Во-первых, если речь идет только о дохлой корове, то почему ее называют “леопардом”? И тем более “деревом”, “акацией”, “честью” и “будущим”? Конечно, можно увидеть в этой серии означающих схему жертвоприношения, при котором леопард был бы так сказать “жрецом”, деревья оказались бы символическими древами жизни, познания, добра и зла и т.п., “честь” – выражала бы “моральный пафос” жертвоприношения, а будущее было бы смертью – “дохлой коровой”.

Но такой комический ход мысли, вполне возможный для интерпретации сюрреалистической пьесы, ни в коей мере не претендует на исчерпывающее описание, ибо страдает явным упрощением “загадки”. “Дохлае животное под диваном” – это также некий fasciniрующий предмет, притягательный и отталкивающий одновременно. Предмет, смысл которого в его воздействии на чувства и на бессознательное. Речь идет о призраке, о фантазме, что подтверждается действиями, например, персонажа Домашний Халат, который “ищет повсюду невидимый предмет”. Напомним, что в один прекрасный момент Швейная Машина “несколько раз поднимает на вытянутых руках невидимый предмет”.

В постановке пьесы нарочитая неуместность сочетается с представлением на сцене реалий са-

мой группы Бретона – таковы загадочные пакеты с именами членов группы. Может быть, вопрос о животном скрывал за собой вопрос о содержимом этих пакетов...

Таким образом, риторический вопрос по поводу животного функционирует одновременно в нескольких планах. Начавшись как поэтическое цитирование Лотреамона, он нарочито снижен грубым и слишком буквальным ответом о потенциально видимой дохлятине под диваном. Будучи одновременно и культурной референцией, и отсылкой к низменному опыту, этот вопрос превращается вообще в проблему создания фантазма. Так обыгрывается проблема видимости: от поэтического образа – к комической обыденности, которая оборачивается неким бессознательным построением, воплощенным в невидимости. Та же мысль выражена в заключительной сцене пьесы, в которой Зонтик и Домашний Халат расппевают песенку на мотив из оперы Жоржа Бизе “Кармен”:

Du vase de cristal de Bohême
Aux bulles qu'enfant tu soufflais
Pourtant c'est tout un poème :
Aube éphémère de reflets.
От вазы богемского хрусталя
До мыльных пузырей, которые ты надувал в детстве,
Однако это уже целое стихотворение
Эфемерный рассвет отражений.

Заметим в скобках, что и история самой этой “песенки” прошла подобный же путь: впервые она была частью постсимволистского стихотворения Бретона “*Сатаïeu*” (приблизительный перевод названия – “Камея”, 1914), опубликованного в самом первом его поэтическом сборнике “*Гора Сострадание*” (1917). В этом стихотворении Бретона видны переключки со стихотворением Стефана Малларме “По эфемерному стеклу” (“*Surge de la croupe et du bond D'une verrerie éphémère...*”). В 1920 году Бретон переделывает свое произведение в дадаистское стихотворение “Фальшивка” (“*Pièce fausse*”, букв. перевод “Фальшивая пьеса”), вошедшее впоследствии в сборник “Земной свет” (1923). “Фальшивка” построена на расчленении слов в духе “распева” на мотив из упомянутой оперы Бизе:

Aube éphé
Aube éphé
Aube éphémère de reflets.
Рассвет эффект¹⁰
Рассвет эффект
Эфемерный рассвет отражений

Та же самая логика пути от высокой поэзии (“ваза богемского хрусталя”) к некоему – в дан-

¹⁰Труднопереводимая игра слов – во французском языке первая половина слова “эфемерный” омонимична слову “эффект”: *éphé* – *effet*.

ном случае инфантильному – сниженному образу (“мыльные пузыри”), и к абстрактной конструкции из “отражений” видна в процитированной песенке. Выражение “эфемерный рассвет отражений” обозначает не только вопрос о бытии как совокупности неких “отражений”, “видимостей”, вне зависимости от их истинности и ложности, но и осознание основополагающей хрупкости этого построения. Ключевым в выражении является слово “эфемерный”, в котором при распеве выделяется часть “*éphé*”, омонимичная слову “*effet*” (в смысле “последствие”, “впечатление”, “эффект”), значение которого можно сблизить с идеей “отражения”. Итак, “Вы меня позабудете” – пьеса об “эфемерных отражениях”, всегда зыбкая, видоизменяющаяся игра видимостей, игра призраков, рождающихся, в конечном счете, из поэтического слова.

Эта зыбкость служит законом функционирования персонажей и сюжета пьесы. Персонажи лотреамоновской метафоры являются одновременно персонажами некоей бульварной пьески – женский персонаж по имени Швейная Машина и мужской персонаж по имени Зонтик, а также дядя Швейной Машины – “старый скупердяй” по имени Домашний Халат. Создается впечатление, что Зонтик собрался сыграть свадьбу со Швейной Машиной, которая утверждает, что она невинна “той невинностью, которую теряешь каждое утро и обретаешь каждый вечер в лесах, полных солнца”. История сватовства Зонтика происходит на фоне неких двусмысленных отношений между дядей и племянницей, которая нежно называет его “мой милый”. Персонажи несомненно антропоморфны, но и в Зонтике, и в Швейной Машине есть нечто, что намекает на их “вещественное” происхождение. Будучи героем-любовником, Зонтик оказывается окружен элементами, связанными со значением предмета, именем которого он назван. Об этом свидетельствуют различные реплики в тексте, намекающие на недавнюю плохую погоду (“весенние лужи”); своей формой Зонтик отдаленно связан с идеей полета – так можно интерпретировать его реплику: “Я перелетная птица”. И Швейная Машина видит в нем, если не что-то летающее, то, по крайней мере, подпрыгивающее – “это ты прыгаешь при лунном свете”. Именно обыгрывание слова “полет” (“*vol*”) объясняет, как у мирно настроенного Зонтика внезапно стало проявляться агрессивное сладострастие – “*Volupté*”.

Тем не менее, нельзя утверждать, что Зонтик представляет совершенно человеческий характер, или становится предметом. В пьесе происходят некие неустойчивые движения смысла, или “мерцание” смыслов, которые лишь косвенно обозначают некий возможный сюжет. Что же касается Швейной Машины, то ее непрекращающаяся болтовня наводит мужские персонажи на

мысли о некоторых технологических аспектах: они говорят о “паровой машине”, о “заведенной юле”. Швейная Машина так трещит, что в конце концов Зонтик и Домашний Халат не выдерживают и прогоняют ее со сцены, – странная концовка для “сватовства”. Но она окажется совершенно логичной, если воспринимать это изгнание как знак неуместности вообще, под которым проходит действие пьесы на всех уровнях.

Пьеса “Вы меня позабудете” может рассматриваться как иллюстрация преобразования метафоры в некую “историю”. Нам кажется, что в этом смысле данный скетч представляет собой транспозицию в театральный жанр способности сюрреалистической метафоры порождать некую развивающуюся фабулу. Подобный эффект описывал теоретик литературы Анри Мешонник: поэтическая аналогия “не только логически более восприимчива, ибо включает и различие, и противоречие, и она не только перестает служить украшением (ее целью не является ни ясность, ни удовольствие, ни удивление), но является сотворением фабулы, буквальной встречей, встречей и буквальностью” [34, р. 108]. Подобные тенденции будут в еще большей мере продолжены в следующей пьесе – “Эфемере” Витрака, где к работе метафоры добавится еще и разрушение означающего.

Пьеса Витрака “Эфемер” (1929) представляет собой наиболее яркий пример театрализации всевозможных игр с одним единственным означающим. В своих теоретических и искусствоведческих работах 1920-х годов Витрак много рассуждает о принципах работы со словом, которые во многом перекликаются с бретоновскими, несмотря на разрыв отношений между двумя авторами.

Нельзя, впрочем, забывать о том, что в начале 1920-х годов интересы Бретона и Витрака во многом совпадали. Сюрреалист Жак Барон вспоминал: «Вначале Бретон и Витрак проявляли любопытство по отношению к похожим вещам. Оба они были в тот или иной момент захвачены чтением эзотерических трудов, страстно интересовались “алхимией слова”. Они придавали большое значение случайным встречам, знакам объективной случайности. Но эти интересы Витрака вовсе не были связаны с влиянием Бретона. Он стал заниматься всем этим до того, как познакомился с ним» [35, р. 152].

В 1920-е годы Витрак создает свою теорию слова. Параллельно с Арагоном, утверждавшим в “Волне грез” (1924) “абсолютный номинализм”, Витрак пишет об “интегральном номинализме” в статье “Мистерии Грезы” (1925): «Но если мы будем придерживаться тех указаний, которые дает нам судьба слов – сновидение становится грезой, – то вовсе не невозможно, чтобы язык – единственное, оставшееся нам от богов, язык, уже заражен-

ный беспокойством, не стал бы искать и находить цель в самом себе, и не предложил бы нам следующую формулу: “Для языка, посредством языка”. И тогда вопрос об интегральном номинализме оказался бы не просто напрасной спекуляцией» [36, р. 108].

Таким образом, Витрак показывает: избежать замыкания слова на самом себе можно только если к сугубо вербальной сфере добавить идею смещения жизни и грез, то есть то, о чем впоследствии говорил философ Гастон Башляр, утверждавший, что “слова грезят” [37, р. 16]. Разумеется, внимание к слову и “свободной игре означающего” в их соотношении со сновидением, является у Витрака следствием всеобщего увлечения Фрейдом в сюрреалистической и околосюрреалистической среде. Психолог и теоретик культуры Октав Маннони вообще склонен сближать “лингвистические игры” и работу сновидения, происходящую в пространстве “другой сцены”: “Лингвистическая игра разворачивается, словно во сне... таким образом, сон трактуется означающие парадоксально, в ущерб смыслу и в пользу обозначения” [38, р. 104].

Но Витрак поворачивает эту мысль в другую сторону, обратившись – буквально – к самим словам и возможностям их метаморфоз: “Греза может рассказываться посредством чудовищных архитектур, которые суть не что иное, как слова, возвращенные в дикое состояние” [36, р. 115]. Вообще, идея возвращения в “дикое состояние” – один из основополагающих принципов эстетики сюрреализма, свойственной ей примитивистской тенденции¹¹. В 1924 г. Бретон говорил о новой живописи и необходимости привести глаза “в дикое состояние”. Стремление к примитивизму сочеталось у Витрака со стремлением к сложной образной конструкции, которую он называл в данном случае “чудовищной” архитектурой. Витрак предполагал, что слова обладали каким-то “другим” состоянием – спонтанным, “неправильным”, по сравнению с их привычным употреблением.

Как достичь этого “дикого состояния”? В 1929 г. Витрак предлагает совершать над словами насилие, приносить их в жертву: “Слова обветшали или умерли... Прежде они были целью. Они смешивались с абсолютном. Сегодня они едва могут подвести нас к границам старых идей... И хотя было бы опасной иллюзией искать философский камень языков, дадим хотя бы им молотки, электрические печи... Надо рубить слова на четыре части, на восемь, шестнадцать... тысячу частей” [40, р. 192].

Витрак призывает к жертвоприношению слов. Жертвенное насилие над словами обращается не

только разрушением, но и выявлением порождающей способности, креативности слов. Об этом Витрак пишет, размышляя о творчестве художника Андре Массона, чье творчество конца 1920-х–начала 1930-х годов проходит под знаком “метаморфоз” (“Метаморфозы” – это и название серии полотен Массона той поры). Не случайно Витрак посвящает свою пьесу “Эфемер” именно Андре Массону. В творчестве Массона драматурга больше всего зачаровывает движение, изменчивость и метаморфозы. Причем метаморфозы, в крайнем их проявлении, могут привести и к полной утрате. “Я могу довериться метаморфозам художника Андре Массона. Эта женщина... Она уже потерялась в процессе генезиса”, – пишет Витрак в 1927 г. [41, р. 48]. В 1930 г. он посвящает Массону отдельную статью, где анализирует “изменчивый дух” его произведений: “Вот уже более десяти лет Массон испытывает на себе эту таинственную трансформацию мыслей и вещей, постоянно поддерживая с нею связь”. Но теперь утрата и новое “генерирование” оказываются связаны между собой: “Как увлекательно следить за многочисленными трансформациями этой картины, позволяя ей свободно путешествовать по памяти. Это путешествие похоже на распад или медленное генерирование, словно перемешанные между собой время и пространство задумали создать последнее неподвижное представление и заставить длиться рукотворное чудовище, эту скульптуру, которая является остатком древних эволюций и будущим знаком новых” [41, р. 97].

Одновременно Витрак дает и театральную интерпретацию творчества Массона. Разумеется, и здесь речь идет о театре-жертвоприношении (в терминах Массона), или, если воспользоваться терминологией Витрака, о “магическом”¹² театре: “Присутствуя при вечном спектакле, разворачивающемся в рамках маленького магического театра, нам хотелось бы заодно обратить внимание по ходу дела на то, что умирает, а что выживает, что остается от идей и их форм... Достаточно живописи, и как только с самого начала эти силы захватят кладбище, чтобы на этом кладбище возникло пламя, птица, яблоко, рыба <...> и тогда проявится и развернется (s'épanouisse) убегающая криптограмма (cryptogramme fuyant)” [41, р. 98].

Небольшая пьеса “Эфемер” занимает особое место в театральном наследии Витрака 1920-х годов. Она была написана после его знаменитой пьесы, сыгранной в Театре Альфред-Жарри, “Виктор, или Дети у власти” (1928), где автор изобрел “нового героя”, представляющего собой преобразование архетипической фигуры ребен-

¹¹О примитивизме в литературе и искусстве см. [39].

¹²Напомним слова Арагона 1924: “Магия уже не является тайной для Роже Витрака, который готовит Театр Пожара, где все умирают, словно в лесу” [42, р. 246].

ка, и смог уравновесить сложность авангардной пьесы и стройность простого бульварного сюжета, что обеспечило, в конце концов, в 1960-е годы, признание у широкой публики. “Эфемер” так и не увидел сцены. В нем используется архетип быстро взрослеющего ребенка, как и в “Викторе”. Но Витрак отказывается от привычных атрибутов драмы, создавая свою пьесу на основе одного единственного слова, которым она собственно и названа, – “Эфемер” (“L’Éphémère”).

Прежде, чем перейти к анализу этого слова, отметим, что оно имеет для Витрака метатеатральный смысл. В одном из манифестов Театра Альфред-Жарри Витрак и Арто мечтали “о формировании некоей реальности, о невыразимом вторжении некоего мира”, неподвластных длительности: “Театр должен дать нам этот мир – эфемерный, но истинный, мир, расположенный по касательной к реальности” [43, р. 16]. Само название “Эфемер” можно рассматривать как воплощение этой идеи нового театра.

Слово “éphémère”, служащее во французском языке для обозначения прилагательного “эфемерный” и существительного “насекомое-однодневка”, часто использовавшееся в поэзии символистского толка (помимо Малларме, можно найти буквальные переклички между использованием этого слова у сюрреалистов и, например, у Шарля Бодлера), было весьма притягательно для группы Бретона. Мы уже приводили пример его использования в ранней поэзии Бретона и пьесе “Вы меня позабудете”. В “Парижском крестьянине” (1926) Арагон пишет о “культе эфемерного” и признается в своем “вкусе к эфемерному”, а в черновиках использует любопытное словообразование “эфемерофилия”¹³. Для Арагона “éphémère” оказывается частью “современной мифологии”, которая зарождается при каждом шаге рассказчика – парижского крестьянина. Согласно Арагону, “эфемер является полиморфным божеством – таким же полиморфным, как и его название”¹⁴. Разворачивание мифа об эфемере происходит у Арагона одновременно и в плане развертывания событий повествования (рассказ о случайных встречах на бегу, переходах и т.д.), и в плане дискурса как неотъемлемая часть определения “современной мифологии”¹⁵, и в плане лингвистических метаморфоз. Причем последние являются еще и диалогом со словесными играми Робера Десноса [48], основанными на омонимии, и самим Десносом, о котором Арагон ведет речь в отрывке, посвященном “эфемеру”:

EPHEMERE
F.M.R.
(folie-mort-rêverie)
Les faites m'errent
LES FAIX, MERES
Fernande aime Robert
Pour la vie!

ЭФЕМЕР
Ф.М.Р.
(безумие-смерть-грезы)
Верхушки ускользают от меня
ТЯЖЕСТИ, МАТЕРИ
Фернанда любит Робера
На всю жизнь!

Таким образом, слово “éphémère” становится для Арагона источником тем “блуждания-ускользания”, связанного с основной темой “Парижского крестьянина” – фланирование по Парижу, “матери”, “любви”, “смерти”, а также типичных для сюрреализма топосов “безумия” и “грез”. Оно оказывается, согласно выражению Арагона, “порождающим миражи” (“fertile en mirages”), оно настолько “полиморфно”, что вообще есть риск утраты смысла, который начинает “блуждать” во все стороны и порождать новые смыслы “современной мифологии”¹⁶. Арагоновские словесные игры в данном случае предвосхищали драматургические эксперименты Витрака.

У Витрака слово “éphémère” является и обозначением персонажей, и своеобразным двигателем сюжета, развивающегося на фоне других словесных игр. Пьеса начинается с ремарки, в которой обыгрывается значение слова “l’éphémère” как “эфемерного насекомого”, или “насекомого-однодневки”: “Когда поднимается занавес, театр погружен в абсолютный мрак и полную тишину. Слышно, как пролетает насекомое-однодневка, а в это время слева в театре возникает огонек – очень яркий, очень маленький и очень далекий; этот огонек меняет свою силу в зависимости от

¹³ Упомянуто М. Апель-Мюллером в [44, р. 183].

¹⁴ Здесь и далее мы цитируем Арагона по [45].

¹⁵ Об “эфемерности” “современной мифологии” см. статьи французских исследователей [46, 47].

¹⁶ Слово “Эфемер” часто привлекало к себе внимание сюрреалистов и авангардистов, близких к культуре сюрреализма. Так, Мишель Сефор (псевд., наст. имя Fernand Berkalaers) написал в 1926 г. пьесу “Эфемерное вечно. Театральная демонстрация в 3 действиях и двух интермедиях в сопровождении хора и балета” (L’Éphémère est éternel. Démonstration théâtrale en 3 actes et deux intermèdes avec chœurs et ballets), правда в то время она не была ни сыграна на сцене, ни опубликована, поэтому вряд ли можно говорить о ее влиянии на Витрака. С другой стороны, в № 3-4 журнала “Минотавр” (1933) Поль Элюар публикует “Самые красивые почтовые открытки”, называя их “Les Éphémères”, на которых были изображены декольтированные девушки с цветами в волосах, в длинных струящихся платьях [49, р. 95]. Эти изображения могут рассматриваться как параллель женским образам из витраковской пьесы, но утверждать точно это невозможно, потому что неизвестно, читал ли Элюар пьесу Витрака.

движения крыльев насекомого”¹⁷. На сцене звучат Голоса, обсуждающие, что это за шум, и параллельно слышно какое-то “теньканье”, наподобие птичьего. В довольно бессвязных речах возникают образы, связанные с морем – крейсер “Ариадна”, стреляющий по острову, государственный морской флот, дельфины, лазурь и др. Главным основанием для появления этих образов является созвучность слова “море” – “mer” – слову “éphémère”. Звон же интерпретируется как звуки, издаваемые птицей, не умеющей петь.

Во всем этом хаосе звуков Голоса продолжают обсуждение происходящего, обещая, что сегодня вечером люди увидят новую “звезду”, что тут же подтверждается ремаркой «Слышен раскат (“éclat”) хохота» и комментарием к ней: “Это éphémère”. И из дальнейшего контекста понятно, что речь идет одновременно и о “насекомом-однодневке”, и о “звезде-смеха”. Далее реализуется значение выражения “эфемерная звезда” – в смысле “падающая” звезда (“звезды не умеют смеяться, звезды умеют падать”, говорит один из Голосов). В этот момент звуки, издаваемые летящим насекомым, усиливаются до оглушительного рева мотора, и свет становится очень ярким (“éclatante”), почти ослепительным, и один из Голосов предполагает, что возникло “новое солнце”. Звуковые эффекты (раскат хохота) и световые – (яркая вспышка света) как бы объединяются в однокоренных означаемых – “éclat”, “éclatante”.

Теперь на уже освещенной сцене видны некоторые из тех, кто были Голосами – мужчина и женщина. Мужчина – астроном, женщина – его жена, они спорят, “последняя” или “первая” это была звезда. Затем слышится голос ребенка, который и оказывается тем самым загадочным персонажем (то ли насекомым-однодневкой, то ли падающей звездой), о чьем загадочном пришествии все толковали в начале пьесы. Ребенок называет мужчину отцом и просит разъяснить ему “небесный механизм”.

В пьесе описывается процесс именованного этого новорожденного, оказывающийся неким универсальным действием: ребенок должен назвать звезду, а звезда – ребенка. В результате Отец именует звезду “Эфемером”, посмотрев в “астрономические таблицы”, название которых созвучно этому имени – “éphémérides”. Как только звезда получает имя, ребенок подкалывает к своей шляпе только что возникшее из черной точки страусиное перо – один из символов эфемерности, и исчезает, точно по волшебству. Подтверждая идею эфемерности, один из голосов сообщает: “Его сын мертв. Все кончено. Старик-астроном не должен ошибаться в звездах”.

Таким образом, в начале пьесы с персонажами происходит множество метаморфоз, оказавшихся ни чем иным, как обыгрыванием разных значений слова “éphémère”: насекомое-однодневка превращается в падающую звезду, оказывающуюся ребенком, причем ребенком “эфемерным”, исчезнувшим почти сразу после своего появления. Логика событий, происходящих с этим ребенком, обусловлена его именем – он “эфемерный”, потому должен, по определению, исчезнуть. В последующей сцене, где ребенок встречается с Зуавом, возникает как раз это, абстрактное значение слова – Зуав говорит: “Наше пребывание на этой земле так эфемерно”.

На исчезновении ребенка пьеса не заканчивается, он возникает вновь, и, в конце концов, повторяется та же схема. При этом большую роль играет “волшебное” перо, которое может быть “страусиным”, может быть “черным пером эфемера”, или просто пером. Перо в пьесе – это, прежде всего, образ чего-то легкого, летучего и улетающего, то есть, по определению эфемерного. В конце пьесы ребенок вырывает из своей шляпы перо и превращается в “гигантское насекомое, летающее по всей квартире”. Отец бросает в него все, что попадает ему под руку, в конце концов, убивает и пишет эпитафию: “Здесь лежит эфемер, который хотел быть таковым, был таковым и сам не знал об этом”. Таким образом, круг замкнулся: метаморфозы персонажа начались с насекомого-однодневки и завершились гибелью гигантского насекомого.

Механизм метаморфоз персонажа можно обозначить как удвоение – “éphémère” буквально производит, если воспользоваться словами Арагона, “миражи”. Идея удвоения проявлена наиболее четко в сцене именованного, где оказывается, что звезд две, а не одна, и где дублируется и сам процесс именованного: сначала говорится о необходимости “окрестить” звезду, затем – об именовании звезды ребенком, а потом – ребенка звездой. В сущности, описанные метаморфозы персонажа всегда сопровождаются некоей неопределенностью, ибо изменение сопровождается дублированием. Так, и в середине пьесы ребенок (который, как мы предполагаем, является результатом метаморфоз – насекомое-звезда-ребенок) слышит, как в лесу “жужжит” насекомое-однодневка.

Арагоновская идея “миража” оборачивается у Витрака идеей “связи” с отражением. Эта связь выражена совершенно материально – с помощью магического пера на шляпе у ребенка – его присутствие или отсутствие обуславливает метаморфозы персонажа. В последующем тексте идея связи будет только усиливаться, более того, она подвергнется рефлексии со стороны ребенка, который будет говорить о том, что он “связан с l'éphémère”. Таким образом, получается, что

¹⁷Здесь и далее текст пьесы цитируется по [50].

l'éphémère – не что иное, как “бог-связующий”, если воспользоваться термином Мирчи Элиаде [51, p. 120].

Игры со словом *éphémère* не ограничиваются представлением метаморфоз главного персонажа, но служат обозначению и второстепенных персонажей, и элементов сценического пространства во всей пьесе.

Прежде всего “*L'Ephémère*” называется не только главный персонаж, но и Эфемерная женщина, в которую он влюбляется. Идея мимолетности любовной страсти сочетается с уже выявленным нами механизмом отражений – в паре один является отражением другого, между ними происходит почти магическая связь. И сама страсть повторяется дважды – сначала ребенок презирает эту Эфемерную женщину, но когда она исчезает, он пускается на ее поиски, едет на лошади по “стране отражений”, но так и не находит ее.

Любовная тоска ребенка выражается в призывном крике: “*L'Ephémère*”. Но на призыв откликается не женщина, а слово как таковое – в написанном виде: «В этот момент на огромном зеркале без амальгамы само по себе очень изящными буквами пишется слово “*L'Ephémère*”... Надпись безмерно разрастается, занимает весь театр и выходит за его пределы. И вот остается только центр слова, буква, часть буквы, одна черточка – размером во всю сцену, и, наконец, бесконечно умноженное представление увеличенного изображения микроскопической точки»...

В этом изображении написанного слова содержится прозрачный намек на начало “Магнитных полей” Бретона и Супо (название первой части – “Зеркало без амальгамы”), книги, созданной методом “автоматического письма”. Но ассоциация с сюрреализмом здесь скорее является шуткой или проявлением эрудиции, нежели демонстрацией верности Витрака заветам Бретона. Разрастаясь на сцене, слово оказывается как бы органическим существом, воплощенным аналогом персонажа.

Как было сказано, в пьесе периодически возникает образ “пера”, но Витрак избегает очевидной его ассоциации с письмом, которая “напрашивается” сама, например, в последней сцене, где отец пишет эпитафию (Витрак не уточняет, пером ли он пишет или нет). Магическое перо – это, разумеется, и перо, которым написан текст фантазмагии “Эфемер”. Ведь “Эфемер” – это не просто театр слова, но театр написанного слова.

С пером в пьесе сопоставлен еще один образ – алмаз. Разрастаящаяся надпись изначально возникает, “выгравированная алмазом”. Алмаз – выражает идею некоего особого, “вечного” письма, что, впрочем, не мешает и этому “вечному” стать эфемерным – надпись будет расширяться, пока не

исчезнет. Об “эфемерности” алмаза говорит и сам ребенок, “искавший эфемера повсюду – спящая красавица, перо, алмаз, крылатая семянка”.

Имя Эфемер принадлежит также и неким персонажам, называемым “отражениями мужчин”, которые появляются сидящими на “отражениях стульев”. Из последующего разговора выясняется, что они тоже являются Эфемерами. На что ребенок возражает, что “Эфемер – это она”.

Буквальное обыгрывание идеи “отражения” сменяется игрой вокруг понятия “рефлексии”, однокоренного с отражением: по-французски, отражение – *reflet*, размышлять – *réfléchir*, рефлексия – *réflexion*. “Давайте поразмышляем, – говорит ребенок, сидя, наподобие юного Будды, под сенью акации. – Я столько раз покидал свое сердце после этого путешествия, состоящего из сплошных отражений, что голова моя больше не склонна к рефлексии. И я играю словами”. Размышляющий ребенок – пародийное предвестие появления персонажа, которому предназначено размышлять серьезно, профессионально – философа. И с появлением этого персонажа безобидная игра слов становится серьезной, экзистенциальной и даже магической игрой.

Итак, перед ребенком, подобным юному Будде, возникает новый персонаж, названный в ремарках философом Дуо. Имя философа – Дуо – восходит к латинскому слову “два”. Это “двойное” существо, у него человеческая голова и тело льва. Ассоциация со львом – не случайна: лев является одним из алхимических символов, обозначающих философский камень. “Двойной” философ – не просто авангардное “соединение несоединимого”, но, наоборот, некое избыточное нагнетание (или, если воспользоваться принятым нами объяснением, удвоение) “философского” содержания. В пьесе философ стремится осмыслить принцип противоположных двойственностей для того, чтобы решить великую проблему собственной жизни: “У меня тело льва, но голова у меня не львиная. А раз уж у меня голова философа, то ведь тела философа у меня нет. Я хотел бы найти формулу, слово, способное разрушить это болезненное колдовство”. Формулируя путь получения искомого, философ раскладывает слово “*éphémère*” на части, фонетически ему соответствующие, – в виде “*effet*” (эффект, следствие) и “*mère*” (мать, в переносном смысле – нечто изначальное), а затем составляет его в обратном порядке слогов – как “*mère-effet*”: “Необходимо было бы соединить причину и ее следствия, снова связать изначальные идеи (*idées mères*) и их эффект (*effet*). Я ищу нечто вроде изначального эффекта (*mère-effet*)”.

Ошибка философа, “неправильно составленного” из двух частей, в том, что он “неправильно” составляет главное слово пьесы. Ребенок воскли-

цает: “Но ведь это *L'éphémère*”, – и Дуо “раздваивается”. “Лев уходит в правую кулису. Охваченный ужасом мужчина – в левую”. Таким образом, слово “*L'éphémère*” оказывается волшебным, магическим словом, способным “развязать” колдовские чары и – буквально – развязывает-разделяет Дуо. Разделение Дуо имеет еще и психологическое значение, если учесть семантику правой и левой стороны на сцене классического французского театра. Правая сторона (“*côté soir*” – “дворовая сторона”) – символизирует разумное начало: таким образом, лев и алхимия оказываются воплощением рационального. Левая сторона (“*côté jardin*” – “садовая сторона”) – сторона неконтролируемых чувств и бессознательного: недаром, человек не просто уходит в левую кулису, но уходит, будучи не в себе, “охваченный ужасом”. Левая сторона – это еще и сторона, откуда обычно появляются призраки, что и было выдержано в данной пьесе, в начале которой именно слева возникает некий огонек (будущая звезда), сопровождаемая звуком полета насекомого-однодневки. Не символический лев, а именно человек (вроде бы персонаж более “правдоподобный”), получившийся из Дуо, исчезает там, где царят призраки, сам, по всей вероятности, став призраком. Неоднократное, как мы видим, обыгрывание театральной семантики левой стороны является и своеобразным оправданием названия жанра пьесы (“фантасмагория”) как “пришествия призраков”.

Сразу же после представления разъятого слова Витрак приступает к еще более педантичному делению: он “изымает” из слова “*éphémère*” слово “*effet*”. “*Effet*” используется только в ремарке, но имеет перформативную функцию – оно обозначает начало действия, оказавшись на этот раз частью выражения “*en effet*”, переводимого на русский язык как “на самом деле, действительно”. Это происходит в доме астронома, где находится мать, беззвучно играющая на скрипке. После разговора с отцом (астрономом), из которого следовало, что звезда и ребенок мертвы, и ухода отца, возникает ребенок. Ребенок хочет показать матери нечто – “самый прекрасный горизонт”. Но речь идет не о внешнем, а о внутреннем зрении, тем более, что из предыдущего текста следует, что мать – “женщина из интерьера”, то есть из сферы “внутреннего”. Мать говорит, что видит “большое голубое озеро, падающее посреди столовой”, что является, очевидной ассоциацией с фразой Артюра Рембо “Салон на дне озера” из стихотворения “Алхимия слова” (сборник “Озарения”). Ребенок отвечает: “Это он”, – и далее идет ремарка: “Большое голубое озеро в самом деле (*en effet*) падает посреди столовой”. “Он”, в данном случае, – это все тот же “*L'éphémère*”, получивший воплощение в выражении “в самом деле”, являющемся частью слова “*L'éphémère*”. Если

в предыдущем тексте слово “*effet*” служило для обозначения “отражений”, “призраков” и, в конечном счете, “фантасмагории”, то теперь выражение “*en effet*” является обозначением “реальности”.

Именно в ремарке звучит главное магическое слово, которое и обозначает реализацию того, что мать видит внутренним зрением.

Падение озера открывает перед ребенком новые горизонты, и он собирается в новое путешествие, выбрав себе в проводники эфемера. Но является отец, утверждающий, что эфемер умер еще вчера, и тогда ребенок превращается с помощью пера в гигантское насекомое, а отец его убивает и пишет уже упомянутую эпитафию.

Финальная сцена откровенно подталкивает к интерпретации пьесы через “эдипов комплекс”. В самом деле, если учесть фонетические и графические игры со словом, не содержится ли уже в “*éphémère*” упоминание и об отце – “*règè*”, и о матери – “*mère*”? Тогда перед нами ситуация “эдипова комплекса наоборот”: отец убивает сына, от которого мать требовала любви, причем ситуация эта оказывается перевернута как бы дважды, потому что настоящим “отцом” всего как раз и является Эфемер.

Так сказать, “эдипова ситуация” имеет свое косвенное продолжение в постоянных лейтмотивах, связанных со зрением, являясь их непосредственным, но не единственным обоснованием. Театрализация слова у Витрака – это, прежде всего его специфическая визуализация¹⁸. Пьеса начинается в темноте – то есть как бы вне зрения. В самом начале речь идет о “звезде, которая должна войти в поле зрения людей”, первое появление ребенка предваряется возникновением “ослепительного света”. В заключительной части содержания еще два эпизода “внутреннего видения” матери. После описанного здесь “большого голубого озера” идет еще одна сцена видения: мать открывает перед сыном окно, чтобы показать “прекрасный горизонт” и говорит: “Самый прекрасный горизонт, вот он. Он сконструирован глазами твоей матери”. Окно, которое должно, по определению, открываться во внешний мир, обозначает “внутреннее”: мир, увиденный внутренним взором матери.

Образ глаза представляет собой конец пьесы: “Сцена меняется и представляет собой огромный глаз с закрывающимися веками”. В какой-то мере смыкание этого гигантского ока обозначает переход в мир иной – в мир “внутренний”, мир бессознательного, мир грез, откуда собственно и произошла эта пьеса-фантасмагория. При этом

¹⁸Любопытно, что рассуждая о слове “*L'éphémère*” в “Парижском крестьянине”, Арагон причисляет его к “словам, являющимся оптическими зеркалами, к которым тянутся руки, но не могут дотянуться” [45, p. 35].

закрытие глаза имеет и сугубо сюжетное, и даже техническое значение. Он обозначает конец дня, то есть естественный предел жизни насекомого-однодневки. И, что очень важно в театральном контексте, закрывающийся глаз подобен закрывающемуся занавесу на сцене, где сцена оказывается буквально “внутренней сценой” – внутри человеческого видения.

Подобный финал, являющийся по сути “обнажением приема”, используется Витраком не впервые. Еще в своей ранней пьесе “Отрава” (1923) Витрак показал в конце картину, представляющую собой рот, который не может говорить. Этот рот – не что иное, как последнее обоснование жанра пьесы “Отрава”, обозначенного автором как “драма без слов”. Но слова все равно присутствуют в драме – не в привычном виде, а в виде телесного усилия по их произнесению, то есть пантомимы.

Пьесу Витрака можно рассматривать как “развертывание” “убегающей криптограммы” (выражение, как мы видели, примененное Витраком к картинам Массона), причем, в этой формулировке есть некоторая тавтология: “развертывание” и “убегание” обозначают некое неопределенное или бесконечное развитие слова в пространстве.

Это динамическое понимание криптограммы проявляется в том, что процесс зашифровки/расшифровки совершенно не важен для Витрака, который стремится показать бесконечное количество метаморфоз. Его криптограмма “убегает” или “блуждает”, исходя из одного слова, которое Бретон назвал бы “производителем энергии”. Пьеса Витрака “Эфемер” совершенно соответствует бретоновской идее “плодящегося слова” (“il faut que le nom germe”) [52, р. 182], являясь квинтэссенцией театра “слова как такового”, если воспользоваться выражением ранних русских футуристов. Эта аналогия с исканиями 1913–1914 годов А. Крученых, В. Хлебникова, Н. Кульбина и др. выявляет, прежде всего, “органическую” составляющую в концепции формы слова, которая оказывается заведомо больше, “шире”¹⁹ смысла. Вместе с тем, видно и принципиальное отличие сюрреалистических поисков Витрака от теорий А. Крученых. Витрак настаивает на бесконечной продуктивности слова, порождающего новые формы и новые смыслы, новые сообщения и, в конечном счете, новую коммуникацию. Тема смерти, изначально заключенная в слове “эфемер” и реализованная в конце пьесы, является частью органической идеи слова, которое может “рождаться” и “погибать”. В раннем русском футуризме ситуация другая: органичность “слова как такового” рассматривалась как утрата смысла и смыслов вообще, ведущая к образованию не-

коего заведомо иного – нового “заумного” языка. Формы “зауми” принципиально не соотносимы с общепринятым в обществе языком. У Витрака же “разрастание” и “деление” означающего приводит к наращиванию форм и смыслов, вполне соответствующих тем, что приняты во французском языке его времени.

“Эфемер” является образцовой попыткой создания драматургии нового типа, в которой различные элементы текста и возможной театральной репрезентации находятся в состоянии постоянного слияния, или, точнее, смешения, что и входило в замысел автора, стремившегося показать в своей пьесе изменение как таковое, динамику как таковую. Смысл в пьесе всегда “скользит”, выявленные нами ориентиры являются своеобразными “точками убегания”, но одновременно любое значение возвращается к всеобщему “источнику”, коим является слово “l'éphémère”. Наращивание смыслов происходит одновременно с их ускользанием. Этот процесс можно было бы связать с идеей выражения, экспрессии слова. Ведь Витрак играет не только с обозначением, но и с выразительными способностями слова. Именно это преодоление “физических” границ слова, вплоть до его разрезания и перекомпоновки, оказывается источником потенциальной энергии означающего и возможными средствами репрезентации, что выходило далеко за пределы театра, привычного для эпохи 1920–1930-х годов.

В принципе, обращение к слову как универсальному источнику театральности может показаться для времени написания витраковской пьесы чем-то почти ретроградным. Напомним, что театральный режиссер Гастон Бати в своей статье “Его величество Слово” (1921) стремился к минимизации словесной составляющей спектакля: “... моей задачей было не выстраивать слова, но организовывать цвет, свет, жесты и голоса, для того, чтобы рядом с одним миром создать иллюзию другого, еще более прекрасного мира. Я следовал за хорегами и распорядителями игр, а не за философами” [54, р. 710]. По мнению Бати, “молчание, мимика, жест, музыка в конце концов выражают или подчеркивают то, что текст не может сказать. Актер и постановщик играют столь же важную роль, что и реплика, исходящая из уст актера” [55, р. 123]. И соратник Витрака по Театру Альфред-Жарри – Арто тоже, как известно, выступал против засилья “текста” в “западном” театре, который он еще называл, с презрением, “диалогизированным театром” [56, р. 55]²⁰, что было одной из основополагающих идей его книги “Театр и его двойник”. Впрочем, нам представля-

¹⁹Выражение А. Крученых из работы “Новые пути слова” [53, с. 50].

²⁰Речь идет именно о традиционном диалоге, где господствует коммуникативное начало, а не о сюрреалистическом, рассмотренном в начале нашей статьи.

ется, что пьеса “Эфемер” как раз не противоречит идеям Арто. В книге “Театр и его двойник” Арто периодически возвращается к понятию “поэзии”, рассматривая его как синоним своего рода внутренней продуктивности зрелища (театр как “поэзия в пространстве” – “poésie dans l’espace” [56, p. 57]). И в этом смысле “Эфемер” может рассматриваться как образцовая пьеса, где происходит развертывание означающего как развертывание сюжета – в пространстве театра.

Итак, сюрреалисты придают особый статус слову в театральной пьесе, что проявляется, прежде всего в самостоятельной роли слова в ремарках, которые оказываются полноправной частью текста пьесы, причем, как мы показали при анализе пьесы “Эфемер”, они могут быть и частью словесных игр, происходящих на сцене. Отрицание традиционной коммуникации в диалогах превращает их в средство генерирования поэтических образов, что и становится фабулой пьесы. Специфическое “телесное” представление о слове в сюрреализме находит свою буквальную реализацию как на уровне театрализации отдельной метафоры, как это было в пьесе “Вы меня позабудете”, так и на уровне театрализации одного единственного слова, когда из игр с означающим выкристаллизовывается собственно фабула произведения. Более того, поскольку и лотреамоновская метафора, реализованная в пьесе “Вы меня позабудете”, и многократно использованная в культуре сюрреализма игра со словом “*éphémère*” в пьесе “Эфемер”, оказываются своеобразными сюрреалистическими мифологемами, то их театрализация в конечном счете возвращает к идее изначального театра, с его мифологическими сюжетами. Таким образом, авангардный эксперимент оказывается не мимолетной прихотью ума, но оборачивается стремлением достичь неких глубин культуры, пусть и весьма специфическим окольным путем.

Не будучи понят и в достаточной мере сыгран на сцене в свое время, в 1920–1930-е годы, сюрреалистический “театр слова” оказывается актуален для развития драматургии после Второй мировой войны во Франции и во всем мире. Самые разные представители “поэтического авангарда”: Жак Одиберти, Мишель де Гельдерод, Жорж Шеаде, Анри Пишетт, Жан Вотье, Мишель Винавер и др. – строят драматургические образы, словно нанизывая друг на друга словесные игры и вербальные ассоциации, создавая гибридный жанр, принадлежащий одновременно поэзии и театру. Один из творцов “театра абсурда” Эжен Ионеско называл свою пьесу “Лысая певица” “трагедией языка”, а в уста одного из персонажей “Жертв долга” вложил выражение “сюрреализующий театр” [57, p. 226], признавая определенную преемственность по отношению к сюрреализму. Независимо от своего личного отношения к Бретону и

его группе, все эти драматурги прямо или косвенно реализуют те интенции, которые были заложены или намечены в сюрреалистической драме, существенно преобразуя ее поэтику. Творческие поиски, связанные с “театром слова”, продолжают и в наши дни, например, в драматургии Валера Новарина, где театрализация слова служит раскрытию глубинной проблематики человеческой сущности и бытия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Балашов Н.И.* Дадаизм и сюрреализм // История французской литературы. Т. IV. М.: Издательство АН СССР, 1963.
2. *Подгаецкая И.Ю.* Поэтика сюрреализма // Критический реализм XX века и модернизм. М.: Наука, 1967.
3. *Большаков В.* Сюрреализм, его традиции и преемники // Вопросы литературы. 1962. № 2.
4. *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972.
5. *Балашова Т.В.* Французская поэзия XX века. М.: Наука, 1982.
6. *Балашов Н.И.* Андре Бретон и эпилог французского сюрреализма // Французская литература. 1945–1990 / Отв. ред. Н.И. Балашов. М.: Наследие, 1995.
7. Энциклопедический словарь сюрреализма / Отв. ред. Т.В. Балашова и Е.Д. Гальцова. М.: ИМЛИ, 2007.
8. Сюрреализм и авангард. М.: ГИТИС, 1999.
9. Превратности выбора. Антологии и словари в практике сюрреализма и авангарда. Сюрреализм и авангард в антологиях и словарях. М.: РИО МГК, 2004.
10. *Béhar H.* Le théâtre dada et surréaliste. P. : Gallimard, 1979.
11. *Sandrow N.* Surrealism: Theatre, Art, Ideas. N.Y.: Harper and Row, 1972.
12. *Matthews J.H.* Theater in Dada and Surrealism. Syracuse Univ. Press, 1974.
13. *Orenstein G.* The Theater of the marvelous. Surrealism and the contemporary stage. N.Y.: N.Y. University Press, 1975.
14. *Zinder D.G.* The surrealist connection. An approach to a surrealist aesthetic of Theater. Michigan, 1980.
15. *Gonzalez Gomez X.* Teatro y surrealismo. Coruna, 2004.
16. *Проскурникова Т.Б.* Французская антидрама 50–60-е годы. М.: Высшая школа, 1968.
17. *Проскурникова Т.Б.* Очерки истории французского театра. М.: Алетейя, 2002.
18. *Максимов В.И.* Введение в систему Антонена Арто. СПб., 1998.
19. *Artaud A.* Oeuvres complètes. T. I. P.: Gallimard, 1970.
20. *Максимов В.И.* Французский символизм – вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. СПб.: Гиперион, Гуманитарная академия, 2000.

21. *Autrand M.* Le Théâtre en France de 1870 à 1914. P.: Champion, 2006.
22. *Corvin M.* Le Bébé géant: une dramaturgie naissante // *Organon* 83. Lyon: Bron, 1983.
23. *Melzer A.* Latest Rage the Big Brum. Dada and Surrealist Performance. Ann Arbor; Michigan, 1976.
24. Бретон А. Манифест сюрреализма / Пер. Л.Г. Андреева и Г.К. Косикова // Называть вещи своими именами / Сост. Л.Г. Андреев. М.: Прогресс, 1986.
25. Антология французского сюрреализма / Сост. и пер. С.И. Исаева и Е.Д. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994.
26. Les jeux surréalistes. Présenté et annoté par Garrigues E. P.: Gallimard, 1995.
27. *Aragon L.* Oeuvres romanesques. T. 1. P.: Gallimard, 1997.
28. *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 1. P.: Gallimard, 1988.
29. *Breton A.* Oeuvres complètes. T. 2. P.: Gallimard, 1992.
30. *Paulhan J.* Jacob Cow le pirate, ou si les mots sont des signes. P.: Gallimard, 1966–1967.
31. *Blanchot M.* La Part du feu. P.: Gallimard, 1987.
32. Поэзия французского символизма / Сост. Г.К. Косиков. М.: МГУ, 1993.
33. *Duplessis Y.* Le surréalisme. P.: P.U.F., 1987.
34. *Meschonnic H.* Pour la poétique 1. P.: Gallimard, 1970.
35. *Baron J.* L'An I du surréalisme, suivi de l'an dernier. P.: Denoel, 1969.
36. *Vitrac R.* Champ de bataille. Rougerie, 1975.
37. *Bachelard G.* La poétique de la rêverie. P.: P.U.F., 1960.
38. *Mannoni O.* Clefs pour l'imaginaire. P.: Seuil, 1985.
39. Кофман А.Ф. Примитивизм // Художественные ориентиры XX века. М.: Наследие, 2002.
40. *Vitrac R.* Langage cuit // *Béhar H.* Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve. Lausanne: L'Age d'homme, 1976.
41. *Vitrac R.* L'Enlèvement des Sabines. P.: Deyrolles, 1990.
42. *Aragon L.* L'Oeuvre Poétique. V. 2. P.: Club Diderot, 1974.
43. *Artaud A.* Oeuvres complètes. T. II. P.: Gallimard, 2001.
44. *Apel-Müller M.* D'«Hippias mineur» et d'«Alcibiadé» au «Paysan de Paris» // *Manuscrits surréalistes. Etudes réunies et présentées par Béatrice Didier et Jacques Neefs.* P.: Presses de Vincennes, 1995.
45. *Aragon L.* Le Paysan de Paris. P.: Gallimard, 1966.
46. *Leenhardt J.* L'Enigme de l'objet. Propos sur la métaphysique chez Giorgio De Chirico et la «mythologie» d'Aragon // *L'Objet au défi, études réunies par J. Chénieux-Gendron et M.-C. Dumas.* P.: P.U.F., 1987.
47. *Piégay N.* Le «sens mythique» dans «Le Paysan de Paris» // *Pensées mythiques et surréalisme, textes réunis par J. Chénieux-Gendron et Y. Vadé.* P.: Lachenal et Ritter, 1996.
48. *Grossman E.* L'Ephémère, la syncope et la ritournelle // *Europe*, P. № 851. Mars 2000.
49. *Minotaure.* 1933. № 3–4.
50. *Vitrac R.* Théâtre. T. III. P.: Gallimard, 1964. P. 53–68.
51. *Eliade M.* Images et symboles. P.: Gallimard, 1990.
52. *Breton A.* Du surréalisme en ses oeuvres vives // *Breton A.* Manifestes du surréalisme. P.: Gallimard, 1975.
53. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина и А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999.
54. *Baty G.* Sire le Mot // *Les Lettres.* P., 1921, 1 nov.
55. *Baty G.* La Chimère. P., 1923, № 8, avril.
56. *Artaud A.* Le Théâtre et son double. P.: Gallimard, 1991.
57. *Ionesco E.* Théâtre. V. 1. P.: Gallimard, 1954.