

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

УДК 821.133.1-31Віан.09

Ващенко Ю. А.

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ПОЕТИКА ДЕСТРУКЦІЇ В П'ЄСІ Б. ВІАНА «ЗАГАЛЬНА ШКУРОДЕРНЯ» Й ОПОВІДАННІ «МУРАХИ»

Стаття присвячена дослідженню поетики деструкції як комплексу руйнівних-танатологічних образів і мотивів у п'єсі Б. Віана «Загальна шкуродерня» й оповіданні «Мурахи» з урахуванням родо-жанрової специфіки зазначених творів. Доведено, що принцип деструкції як елемент ігрового модулю творів Б. Віана пронизує всі рівні їх поетики. У п'єсі «Загальна шкуродерня» деструкція охоплює композицію дії та хронотоп, визначає прийоми травестування; в оповіданні «Мурахи» детермінує ізоморфні ознаки предметного і людського світів, зумовлює порушення фізичних пропорцій речей і явищ, конструкцію персонажа як «тіла-об'єкта», формує сюжетний алогізм і мовну гру. Провідною художньою функцією поетики деструкції у творах Б. Віана різних жанрів є втілення авторської стратегії очуднення «несправжнього» світу й соціальних інститутів (армії, бюрократії, церкви), заперечення панівних наративів (війни та мілітаризм, релігія) у формах трагічного абсурду.

Ключові слова: Б. Віан, тема війни, поетика деструкції, пародія, травестування, гротеск.

Постановка проблеми. Унікальну творчість французького письменника Бориса Віана (1920–1959), інженера за освітою, джазового музиканта за покликанням, письменника різнобарвного хисту Р. Кено визначив як «свідомо створювану літературу-гру» [19]. Через відсутність прямого зображення трагічних подій середини ХХ століття, сучасником яких був Б. Віан, у критиці він постає як «дезангажований» письменник (що виокремлює його з панівного контексту екзистенціальної літератури, значного впливу якої він зазнав). Однак твори, пов'язані з війною та окупацією, знаходимо на всіх етапах творчості письменника: п'єси («Загальна шкуродерня», 1947, «Підвечірок генералів», 1951), романи («Сколопендра і планктон», 1944), «Шумовиння днів», 1947), оповідання («Арештант», «Мурахи», 1949), пісні («Дезертир», 1954, «Ява атомних бомб», 1955).

Б. Віан зізнавався, що «війна не викликає в нього нічого, окрім відчайдушного всеохоплюючого гніву, спрямованого проти абсурдності битв, які є битвами ідей, але вбивають людей із плоті» [22, с. 46], і намагався протидіяти цьому «тією малою мірою, якою щось вигадане може справити ефект» [22, с. 46] – «бо навряд чи можна

боротися з війною засобами самої війни (як дехто чинить), а вибір інших засобів, на жаль, обмежений» [22, с. 46]. Витоки віанівської «поетики деструкції» науковці вбачають у художніх принципах А. Жаррі, («Король Убу», 1886), сюрреалізму А. Бретона з «чорним гумором» і темою смерті, п'єсі Г. Аполлінера («Груді Тіресія», 1917), у концепції «театру жорстокості» А. Арто [6–8; 17]. Авангард, у контекст якого залучені твори Б. Віана, як зауважує Є. Киричук, «не прагне перетворити чи зобразити дійсність, а зруйнувати, деструктувати її, прориваючись до інореальності жакливого сну (А. Арто), пародійної імпровізації (А. Жаррі)» [6]. Х. Ортега-і-Гассет визначив таку реакцію митців на світові катаклізми, що часто сприймалися як жакливий, апокаліптичний карнавал, як «нову карнавальність»: «Шквал кривавого й безпросвітнього блазенства котиться європейською землею. Живуть жартома, і чим більш жартівливою, тим трагічнішою виглядає надіта маска» [14, с. 104].

Дослідники визнають, що феномен такої «нової карнавальності», або «псевдокарнавальності» [12], коли «зовнішні ознаки карнавалу й блазенської буфонади зберігаються, але втра-

чають свою сутність» [12], «семантика розкладу та руйнування» [6] визначають поетику майже всіх творів Б. Віана. Отож дослідження елементів і функцій поетики руйнування як частини пародійно-ігрового модусу творів Б. Віана, пов'язаних із темою війни, є актуальним літературознавчим завданням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Актуалізацію уваги до творчості Б. Віана в останні десятиліття вчені пов'язують із запізнілим усвідомленням його як письменника, твори якого ще в 40-і роки провістили постмодернізм 60–70-х [5] і «випередили постмодерністську рефлексію» [12]. Увага науковців тепер спрямована на вивчення ігрової функції прози Б. Віана (Ж. Бенс), комічного (А. Боден, А. Вівьє), словотворчості (П. Буадефр), фантастичних елементів (П. Бертон, К. Мюллер). Серед російських дослідників творчості Б. Віана – В. Єрофеев, Г. Косіков, І. Казакова, Є. Киричук, Н. Макарова та інші. Українське віанознавство представлене іменами М. Аннінської (загальна характеристика творчості), О. Кузьменка (проблематика підліткового етосу), Т. Якимович (згадка в контексті драматургії ХХ століття). Для нашого дослідження важливими є роботи Є. Киричук [7; 8] й С. Мінасян [12], у яких уперше порушено проблему специфіки художнього втілення війни та окупації в Б. Віана (на матеріалі драматургії та романної творчості). Мала проза Б. Віана у визначеному аспекті є малодослідженою в зарубіжному й вітчизняному літературознавстві.

Постановка завдання. Матеріалом аналізу в нашій статті є твори Б. Віана різної родової природи (п'єса «Загальна шкуродерня» («L'Equarrissage pour tous») й оповідання «Мурахи» («Les Fourmis»)), звернені до теми війни й базовані на поетиці деструкції як комплексі руйнівних-танатологічних образів і мотивів (внутрішнього розладу, відчуження, божевілля, хвороби, розкладу, тілесних деформацій, смерті). **Мета** нашої розвідки – виявити художні функції поетики деструкції в означених творах з урахуванням їх родо-жанрової специфіки.

Виклад основного матеріалу. Одним із способів гротескового перевертання реальності у Б. Віана є пародійність (трансформована у його творчості в постмодерністський пастиш). В. Єрофеев [3], Г. Косіков [9] указують на визначальну роль пародії у Б. Віана: «Борис Віан пародіює все, що перетворилось чи тільки може перетворитися на кліше, <...>, та найохочіше, природно, сучасну йому літературу» [9, с. 8]. Зокрема, його п'єси

існують поруч із драмами абсурду як їх пародійний двійник. Та, на відміну від екзистенціалістів і «антидраматургів», які зображають абсурд як закон буття, Б. Віан заперечує реальність. Він «... руйнує загальноприйнятну ієрархію цінностей, використовуючи фантастику, парадокс, іронію та інші засоби експресивності, послідовно <...> травестує соціальну дійсність, бюрократичний апарат, поліцію, філософію, церкву» [10].

Маємо додати ще один важливий об'єкт заперечення й травестування – війна та мілітаризм. Тема війни й окупації Франції «піддається у свідомості Б. Віана витісненню й заміщенню, що приводить до гротескно-комічного сприйняття й опису» [12] трагічних подій, яке має за мету «прорватися до зображення реальності в ситуації відвертого визнання умовності будь-яких літературних прийомів» [3]. В. Єрофеев називає це принципом «мерехтливої естетики» [3], яка отримує розвиток у літературі постмодернізму межі ХХ–ХХІ століть, де йде пошук художньої форми, що поєднує усвідомлення ігрової природи літератури та її емоційного впливу на читача.

У п'єсі Б. Віана «Загальна шкуродерня» й оповіданні «Мурахи» художньою реакцією на жахи війни і способом провокування читацької реакції стає «жорстокий сміх» (термін М. Гельдерода), «гумор руйнування» (термін А. Арто), тобто сміхове начало, конституйоване через протиставлення страху (ситуація небезпеки або злочину, руйнована гумором та поезією – саме такою є природа комічного дійства в розумінні А. Арто. [1, с. 180–191]).

У «Загальній шкуродерні» Б. Віан вдається до пародійної гри й карнавалізації на ще «гарячому» матеріалі Другої світової війни. Авторське визначення жанру п'єси – «парамілітарний водевіль» – викликало обурення критиків: «Водевіль про висадку десанту. А чому не оперета про концентраційні табори?» [22, с. 206] – запитували вони й додавали, що «усі спроби змалювання шкуродерні на людському матеріалі – поганий сюжет для водевілю» [22, с. 206], що «Загальна шкуродерня» – це заклик «плюнути на ще свіжі могили» (натяк на назву пародійного роману Б. Віана) [22, с. 206]. Натомість Ж. Кокто зауважував: «Борис Віан представив нам у «Шкуродерні» дивну п'єсу, таку ж самотню для своєї смутної епохи, як «Груди Тіресія» Аполлінера і [його] (Ж. Кокто – Ю. В.) «Весілля на Ейфелевій вежі»» [17, с. 51].

Дія п'єси Б. Віана розгортається на узбережжі Нормандії, в Арроманші 6 червня 1944 року, у день історичної висадки союзницького десанту. Однак

хронотоп тут гранично умовний (пор. із «Королем Убою» А. Жарі: «*Дія відбувається в Польщі. Тобто будь-де*»): конкретність локальних посилянь контекстуально «очуднена» завдяки деформації дійсності, сприйняття її крізь викривлене дзеркало симулякрів. Сам Б. Віан у передмові до п'єси [22] стверджує, що історична подія «має другорядне значення для її героя», батька, «милого шкуродера», який уперто намагається видати заміж свою дочку Марі (до речі, другу його дочку й дружину теж звать Марі)¹: «Весілля – справа набагато більш захоплива, ніж війна», – ніби твердить Б. Віан. Те, що наречений – німецький солдат, шкуродера не бентежить, так само як і висадка американського десанту (хіба що вибухи, що струшують будинок, заважають зосередитися: («*Через цю клятву висадку гуркіт з усіх боків*» [21])). Американці теж насилу усвідомлюють сенс свого перебування в Арроманші (*Другий американець: «Чорт забирай! Тепер я втямив, навіщо нас висадили! Щоб воювати проти німців! Уяви, хоча б слово про це сказали!»*) [21]. На сімейну нараду з приводу майбутнього весілля шкуродер збирає п'ятьох своїх дітей, двоє з яких десантуються крізь отвір у даху. Вони – парашутисти: Жак – американський, Катрина – російська («... вона одягнена як опереткова парашутистка: короткі червоні чобітки, коротка плісирована спідниця, сорочка кольору хакі, червоні панталони, будьонівка на голові, колосальні груди, на кожній – по червоній зірці» [21]). Приземлившись, Катрина констатує: «У вас тут все до гори дригом» [21] – і цей вислів «концептуалізує» перевернутий світ, осердям якого є будинок шкуродера. Його простір зорганізовано за міфологічною матрицею, де принципом структурування є просторова вертикаль (її предметним знаком є драбина на сцені). Центром своєрідного ритуального дійства, жертвопринесення, стає величезна яма для кінських туш (аналог безодні як одного з утілень усесвіту, вічності [11, с. 34]), куди шкуродер із простодушним цинізмом відправляє свої жертви («... із воїнськими почеснями, звісно ж» [21], – зауважує він). Ритуальний міф жертвопринесення тут забарвлений гротескно: яма – це образ-перевертень, «перекинутий» аналог світової гори, а з огляду на багатонаціональний склад персонажів (французи, німці, американці, росіянка й навіть японець, який після

десантування миттєво робить характері й падає в яму) – ще й Вавилонської вежі [7]. На міфологічному рівні образ безодні має подвійну символіку; «це точка, звідки все народжується» й «місце, куди все повертається» [11, с. 34]. В. Топоров прирівнює безодню до смерті [16, с. 260], називає її «антипростором» [16, с. 457]. М. Рибалка наголошує, що в «Шкуродерні» «Яма – це центр драми, знак смерті, що дає змогу сприймати дію як абстрактну модель людського буття» [20, с. 74].

Персонажі в «Шкуродерні» Б. Віана – це маріонетки, «рухомі абстракції» (А. Жаррі) [18], «абстрагований образ, міраж, створюваний суто театральними засобами» (А. Арто) [1, с. 51] у співпраці з глядачем. Таким умовним персонажем є батько-шкуродер, професія якого вельми симптоматична в мортальному контексті п'єси: з міфологічного погляду «у безпосередньому спілкуванні зі світом смерті перебували ті, хто обробляв шкури й білував тіла вбитих тварин» [4, с. 3].

В «антипросторі» «Загальної шкуродерні» конфлікт відсутній (Б. Віан зауважує, що тут панує і перемагає війна), сюжет зруйновано, а персонажі-маріонетки залучені в гротескно-пародійні, буфонадні події: німець-наречений як винуватий школяр (він проспав початок бою) іде воювати з виправдною запискою від шкуродера, та обіцяє повернутися, «*тільки-но вони відвоюють три метри*» [21]; наречену Марі, яку задля зручності перейменовують у Кіпріану, «катують» лоскотанням її родичі, щоб примусити зізнатися у вагітності. Травестія охоплює гендерні й соціальні ролі: одного з синів шкуродера, Анрі, перевдягають у жіноче вбрання й називають Жакліною (бо на весіллі бракує дівчат), натомість Катрина поводиться по-чоловічому (шкуродер «*щораз забуває, що вона не хлопець*» [21]); американські й німецькі солдати, не виказуючи жодної ворожості, упродовж гри в покер обмінюються не тільки одностроями, але й національними «гімнами»: тепер німці співають «Happy birthday», а американці – німецьку пісеньку «Коли солдати входять у містечко». Гротескно-деструктивні образи панують в епізоді доставки в будинок шкуродера «збірного» американського пастора, який має одружити Марі й Хайнца (його знайшли на узбережжі в трьох великих ящиках («*Можеш свого пастора по деталях розкласти, для відправи згодиться*» [21]; «*Знаєш, Марі, оскільки Марі ще немає, я спробую зібрати пастора. Незручно залишати його в такому вигляді: нутроці – окремо, ноги – де прийдеться*» [21])).

¹ Тоді як у поетиці «театру абсурду» такий прийом використовувався як засіб «деіндивідуалізації» персонажа (Роберта І і Роберта ІІ в п'єсі Е. Йонеско «Жак, або підпорядкування»), численні Боббі Ватсони в «Голомозій співацьці»), у Б. Віана це – насамперед засіб створення комічного ефекту.

До образів деструкції в п'єсі належать також ольфакторні образи (огидні запахи): згущення атмосфери загального божевілья супроводжується задушливим смородом, що йде з ями шкуродерні, де під час загальної бійки завершує свій шлях більшість персонажів (з власної чи чужої волі) і гуркотом канонади: «ззовні чути кулеметні черги, розриви снарядів, постріли» [21]. Однак, за влучним спостереженням Ж. Кокто, «де в п'єсі вибух бомби – там вибух сміху, бомба вибухає сміхом, а разом із ним лопається поштивість, яку зазвичай мають до катастроф, лопається, як мильна кулька» [17, с. 51]). Довершує гротескний образ трагічного абсурду війни рішення французької служби реконструкції, яка «займається планами на майбутнє», підірвати, «керуючись вимогами естетики», будинок шкуродера, бо «... він виходить за червону лінію» [21]².

Оповідання Б. Віана «Мурахи» з однойменної збірки 1949 року свого часу залишилося непоміченим, хоча могло б наразитися на таку ж гостру критику, як і «Шкуродерня». Оповідач – американський солдат, що висадився зі своєю ротою в Нормандії влітку 1944 року. За допомогою стилістичної гри, пародії, гротеску на просторі невеличкого твору Б. Віан створює пастіш із традиційного набору ситуацій «літератури втраченого покоління», забарвлених нищівною іронією: запеклі бої («Кулі прилітали майже зусібч, і мені цей хаос задля розваги був не до душі» [2, с. 276]³) та виснажливі марші, зруйновані міста та села («мені здається, що від одного кінця міста до протилежного не залишилося нічого, що б стояло» [2, с. 276]), окопний бруд («Щоб викараскатися з цього болота, випробувано геть усе» [2, с. 273]; «на щастя, випогоджувалось, дощило тільки дев'ять годин з дванадцяти» [2, с. 274]), оточення («нас брали дедалі в тісніше кільце» [2, с. 274]:

П'єса «Загальна шкуродерня» викликає низку «ретроспективних» і «проспективних» алюзій: ідеться не тільки про роман Е. Гемінгвея, у якому війну порівняно з «чиказькою бійнею», («тільки м'ясо тут просто заковували в землю») і Воннегутову «Бійню номер п'ять» з її абсурдистським дискурсом, фантастикою, чорним гумором і «шизофренічно-телеграфічним» стилем оповідача, де полонені німці й американці зображені як безпорадні діти, а оє й про роман Р. Мерля «Вікенд на південному узбережжі», герой якого, журналіст Жюльєн Майя, безглуздо гине під палаючими кроквами зруйнованого будинку разом із місцевою дівчиною Жанною, яку він тільки-но врятував від п'яних французьких солдатів. «Усе, що я зробив за цю війну, – убив двох французів», підсумовує персонаж-пацифіст.

³ Тут і надалі цитуємо оповідання в українському перекладі В. Лаптічука [2] з перевіркою за текстом оригіналу [21].

«Ми все ще були оточені. Дощ лив уже два дні без увагу» [2, с. 273]); поранення, госпіталь; коротка закоханість, військове братерство, повернення на фронт, безглузда загибель. Хто ворог – оповідачеві невідомо («Ці два покидьки за рогом будинку мали кулемет і купу набоїв» [2, с. 270]; «Учора ми зустрілися з іншим патрулем. Не знали, чи це був наш патруль, чи тих, з того боку» [2, с. 273]); сенс військової операції – незрозумілий: «А поки що він [лейтенант] наказав нам копати шанці. Я гадав, щоб спати, аж ні, вони потрібні були, щоб там залягти й продовжувати стріляти» [2, с. 270]. Прикметно, що у Б. Віана центром мортального простору може бути герой, який не усвідомлює своєї ролі «носія смерті», не бажає помирати й не прагне до вбивства інших [13, с. 9] – це стосується як його «милого шкуродера», так і безіменного оповідача з аналізованого оповідання. Абсурд війни, як і в «Шкуродерні», підкреслює ситуація обміну одностроями: «Дехто зодягав однострої полонених, а ті мусили зодягати наші; тож доводилось в кожному сумніватися» [2, с. 272].

Дослідники вже вказували, що «метафізичною домінантою» [8], яка «визначає у творах Б. Віана розрив із достовірною реальністю й занурення у світ «патофізичний», тобто «перевернутий», <...> є простір тілесності» [8]. Є. Киричук співвідносить «поле тілесності» віанівських романів із концептами «тіло-машина», «тіло-об'єкт», «порожнє тіло». В оповіданні «Мурахи» (як і в інших антимілітаристських творах Б. Віана) деструкція тіла увиразнює суцільний жах війни, її ворожість «живим людям» («Джип Майка приїхав негайно ж. За кермом сидів Фред, а з Майка було дві половинки. Вони з Майком увігналися в дріт» [2, с. 271]). У Б. Віана, як вважають дослідники [8] руйнування цілісності людини пародійно відсилає до картезіанської теорії тіла, де смерть сприймається як збій у роботі механізму, і не душа відходить від тіла, а тіло ламається, як ламається годинник (В. Подорога для аналізу такого феномена руйнування цілісності людського тіла залучає Декартів вислів: «Я розглядав себе раніше як того, хто має обличчя, руки, кисті рук і всю цю машину, у такий спосіб складену з кісток і м'яса, як це можна бачити в трупа, і яку я позначив назвою тіла» [15, с. 213]).

Б. Віан часто використовує прийом деструкції тіла для створення сміхового ефекту, але в контексті антивоєнного твору він трансформується й викликає протилежний ефект – не сміховий, а трагедійний, і вибудовує додаткові смислові конотації: нівелювання межі між людиною і

річчю, живим і неживим («Нас не зустріли, бо на пляжі не було нікого, окрім куп мертвих тіл, або куп шматків тіл, панцерників і спотворених машин» [2, с. 269]); механістичність людини («У цій битві ми втратили Сімона, Моржона, Бюка <...>. З нами залишилися інші й рука Сліма» [2, с. 272–273]; «коли поліз уперед, на мене гепнулася чиясь нога. Я спробував вилаяти цього типа, але після вибуху міни від нього залишилися лише окремі деталі» [2, с. 269]); пріоритет речі перед людиною, мертвого перед живим («Лише водій ще трохи пожив, але він так урізався головою в кермо, що її звідти несила було витягнути. Тоді, щоб не псувати цілісінького панцерника, який, зрештою, був нам ні до чого, ми відрізали водієві голову» [2, с. 272]; «З'явився лейтенант. Він обхопив голову руками, а з рота текло щось червоне. Він добряче забруднив пісок. А це ж був один із небагатьох куточків узбережжя, які ще лишилися чисті» [2, с. 269]). Живі персонажі в Б. Віана постають як маріонеткові («Війна є спосіб життя людини-маріонетки», – зауважує М. Рибалка [20, с. 222]), «предметний і людській світи когерентні, взаємопроникні ...» [10], люди і речі отримують перехресні конотації: живе набуває крихкості й штучної пластичності, натомість предметні деталі персоніфікуються.

Зображене Б. Віаном «тіло-машина» позбавлене свідомості. Перехід від «тіла-об'єкта» до поєднання тіла і духу відбувається за посередництва рефлексії, наповнення порожнього тіла свідомістю, а засобом самоусвідомлення стає письмо. Оповідання «Мурахи» закінчується тим, що солдат-оповідач наступає на міну й опиняється у безвиході, у ситуації екзистенціального вибору: міна вибухне, якщо прибрати ногу («Я все ще стою на міні. Цього ранку ми вирушили в патруль, і я, як завжди, ішов останній. Усі пройшли збоку, а я почув, як під ногою клямцнуло, і враз зупинився. Вони вибухають лише тоді, коли забираєш ногу. Я викинув хлопцям усе, що мав у кишенях, і сказав їм забиратися геть. Я залишився сам. <...>. Можна було б спробувати вистрибнути й упасти долілиць на землю, але жахом проймало від думки жити

без ніг... Я залишив лише блокнот і олівець. Відкину їх перед тим, як підійму ногу, і це вже треба зробити неодмінно, тому що годі з мене війни і тому, що тіло моє взялося мурахами» [2, с. 277]).

Тож в оповіданні «Мурахи» трагедія виникає через «гру в трагедію» [3]: ігрова основа запобігає руйнуванню сміхової природи твору, однак ефект ляльки, що раптово скрикує від справжнього болю, провокує жах і обурення. Це формує конфлікт свідомості оповідача і читача, покликаний «зламати» стереотипну свідомість, викликати реакцію заперечення війни (А. Арто писав про образ злочину на сцені, який викликає глибший «опік душі», ніж реальний злочин).

Висновки і пропозиції. Отже, принцип деструкції як елемент ігрового модусу творів Б. Віана охоплює всі рівні художньої структури проаналізованих творів – підпорядковує собі композицію дії і сюжет, конструкцію персонажа як маріонетки, «тіла-об'єкта», визначає ізоморфність предметного і людського світів, формує мортальний «антипростір», сприяє мовному алогізмові. Деструкція постає як провідна авторська стратегія травестування й очуднення несправжнього світу, заперечення війни і як парадоксальний спосіб затвердити гуманістичні цінності, позбавлені сенсу в абсурдному світі «реального» буття. При цьому в п'єсі «Загальна шкуродерня» сміх переважає над страхом (бо виявляє суцільну несерйозність саме «серйозних» форм людського буття), створює комічний ефект засобами травестування, гротеску, бурлеску, візуально-акустичними ефектами. Натомість в оповіданні «Мурахи» запановує трагічне, бо поступово персонаж, зведений до біологічного або ж предметного стану абсурдом війни, втрачає природу маріонетки й «наповнюється» свідомістю, отримуючи «екзистенціальний вимір». Тож подальше дослідження драматургії та малої прози Б. Віана має бути спрямоване в річище вивчення художніх аспектів його творчості, актуальних для сучасного етапу літературного розвитку, коли гранично умовні, деструктивні, ігрові форми стають парадоксальним засобом висловлення гуманістичного пафосу твору.

Список літератури:

1. Арто А. Алхимический театр. Арто. А. Театр и его двойник / пер. с фр. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. С. 406–408.
2. Віан Б. Мурахи. Борис Віан. Вибрані твори / пер. з фр. Харків : Фоліо, 1998. С. 269–277.
3. Ерофеев В. В. Борис Віан и «мерцающая эстетика». Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. Москва, 1996. URL: <https://knigism.online/secondreader/182366?page=5> (дата звернення: 21.11.18).
4. Иорданский В. Б. Чистота и скверна, жизнь и смерть. Восток. 1998, № 6. С. 91–102.
5. Казакова И. А. Художественный мир ранней прозы Бориса Виана : автореф. дисс ... канд. филол. наук. Москва, 2004. URL: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennyy-mir-ranney-prozy-borisa-viana> (дата звернення: 15.10.18).

6. Киричук Е. В. Концепция комического во французской авангардной драме: генезис и этапы развития : автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Омск, 2009. 38. с. URL: <http://cheloveknauka.com/kontseptsiya-komicheskogo-vo-frantsuzskoy-avangardnoy-drame> (дата звернення: 22.11.18).
7. Киричук Е. В. Типология драматургии Бориса Виана : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 1998. 20 с. URL: <http://cheloveknauka.com/tipologiya-dramaturgiya-borisa-viana> (дата звернення: 17.10.18).
8. Киричук Е. В., Лупенцова С. А. Поэтика авангарда в прозе Бориса Виана. Омск : Изд-во ОмГА, 2016. 248 с. URL: <http://docplayer.ru/77176115-Poetika-avangarda-v-tvorchestve-borisa-viana.html> (дата звернення: 03.11.18).
9. Косиков Г. К. О прозе Бориса Виана. *Виан Б. Пена дней*. Москва, 1983. С. 3–22.
10. Макарова И. Е. Стилистические доминанты прозы Бориса Виана : автореф. дисс ... канд. филол. наук. Смоленск, 2008. URL <http://cheloveknauka.com/stilicheskie-dominanty-prozy-borisa-viana> (дата звернення: 22.11.18).
11. Маковский М. М. Образ мира и миры образов. Москва : Владос, 1996. 446 с.
12. Минасян С. В. Формы гротеска в прозе Бориса Виана : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 2013. URL: <http://cheloveknauka.com/formy-groteska-v-proze-borisa-viana> (дата звернення: 12.01.19).
13. Новикова П. А. «Пространство смерти» в европейской литературе XX века (И. Шмелев, В. Шаламов, А. Солженицын, Ф. Ксенакис) : автореф. дисс. ... канд. филол. н. по специальности 10.01.01, 10.0103. Самара : ООО «Артель», 2005. 20 с.
14. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. *Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды*. Москва : Весь мир, 2000. 704. с.
15. Подорога В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Москва : Ad Marginem, 1995. 339 с.
16. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. Москва : Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. 624 с.
17. Cocteau J. Salut a Boris Vian. *Vian B. Theatre I*. Paris, 1993. P. 51-52.
18. Jarry. A. Ubu. Dover, 2003. 73 p.
19. Queneau R. Exercices de style. Paris : Gallimard, 1979. 176 с.
20. Rybalka M. Boris Vian: Essai d'interpretation et de documentation. Paris : Minard, 1984. 326 p.
21. Vian B. L'Equarrissage pour tous. Paris : Le livre de poche, 1998. 348 с. URL: <https://www.babelio.com/livres/Vian-LEquarrissage-pour-tous-suivi-de-Serie-bleme-et-t/43569> (дата звернення: 05.12.18).
22. Vian B. Theatre I. Paris, 1993. 373 p.

ПОЭТИКА ДЕСТРУКЦИИ В ПЬЕСЕ Б. ВИАНА «ВСЕОБЩАЯ ЖИВОДЕРНЯ» И РАССКАЗЕ «МУРАШКИ»

Статья посвящена исследованию поэтики деструкции как комплекса разрушительно-танатологических образов и мотивов в пьесе Б. Виана «Всеобщая живодерня» и рассказе «Мурашки» с учетом родо-жанровой специфики этих произведений. Показано, что принцип деструкции как элемент игрового модуса произведений Б. Виана пронизывает все уровни их поэтики: в пьесе «Всеобщая живодерня» охватывает композицию действия и хронотоп, приемы травестирования; в рассказе «Мурашки» определяет изоморфные свойства предметного и человеческого миров, нарушение физических пропорций предметов и явлений, конструкцию персонажа как «тела-объекта», сюжетный и языковой алогизми, языковую игру. Ведущей художественной функцией поэтики разрушения в произведениях Б. Виана разных жанров является воплощение авторской стратегии остранения неподлинного мира, социальных институтов (армии, бюрократии, церкви) и господствующих нарративов (война и милитаризм, религия) в параметрах трагического абсурда.

Ключевые слова: Б. Виан, тема войны, поэтика деструкции, пародия, гротеск, травестирование.

**THE POETICS OF DESTRUCTION IN BORIS VIAN'S PLAY
"SQUARING FOR ALL" AND IN THE STORY "THE ANTS"**

The article is devoted to the study of the poetics of destruction as a complex of destructive and thanatological images and motives (internal disorder, alienation, insanity, illness, death, various deformations) in the play by Boris Vian "Squaring For All" and the story "The Ants" with taking into account their form and genre specificity. It is proved that the principle of destruction as an element of the game modus of Vian's works runs through all levels of their poetics. In the play "Squaring For All" the destruction covers the composition of action and the chronotope, techniques of travesty; in the story "The Ants" it determines the isomorphic signs of the subject and human world, the violation of the physical proportions of things and phenomena, the construction of the character as a "body-object" that was deformed and destroyed. Moreover, the destruction forms a plot alogism and a language game. The leading artistic function of the poetics of destruction in Boris Vian's works of various genres is the embodiment of the author's strategy of turning the unreal world and the perception of social institutions (army, bureaucracy, church) and dominant narratives (war and militarism, religion) in the forms of a tragic absurdity.

Key words: Boris Vian, theme of war, poetics of destruction, parody, travesty, grotesque.