

УДК 82

М. ДЕ ГЕЛЬДЕРОД ВО ФРАНЦУЗСКОМ ТЕАТРЕ АВАНГАРДА 40 – 50-Х ГОДОВ

©2008 Е.В.Киричук

Омский государственный университет имени Ф.М.Достоевского

Статья посвящена проблемам истории французского театра XX века, среди которых одна из интереснейших страниц развития французской драматургии премьеры пьес бельгийского автора 1949 – 1950 гг., особенностью которого является обращение к средневековой тематике и антиклерикальная направленность.

Драматургия бельгийского драматурга М. де Гельдерода во французском театре стала предметом обсуждения еще в конце 20-х годов XX столетия. В 1928 году театральная труппа Эдмона и Луизы Отан-Лара поставила в Париже его пьесу «Смерть доктора Фауста».

В 1949 году труппой Катрин Тот и Андре Рейбаза в театре Мариньи было дано несколько представлений пьесы Гельдерода «Поминки в аду», «которые сопровождалась шумным и от раза к разу все нарастающим скандалом – «дракой», по выражению Гельдерода, который с заметным удовлетворением отмечал живую и страстную реакцию зрителей на постановку»¹. После «вечеров в Мариньи» Гельдерод получил от издательства «Галлимар» предложение о выпуске его полного собрания сочинений.

К началу 50-х годов Гельдерод, конечно, не был широко известен и популярен во Франции, но к кругу драматургов авангардного театра он был причислен писателем, имевшим также как и Гельдерод, скандальную славу – Борисом Вианом. Большинство пьес Виана – комедии. Ироническая, иногда деланно шутовская манера обработки темы в сочетании с лирическим началом, социальный протест, ориентированный на эпатаж: все

это в целом определяет жанровую общность пьес Б. Виана. Объектом комического изображения для писателя становится околосредоточенная среда и мэтры современного театра и литературы (Поль Клодель, Жан-Поль Сартр). Драматургия Виана сочетает такие типы комического спектакля как фарс, водевиль, скетч; в некоторых спектаклях прослеживаются элементы буффонады, карнавала. Автор свободно импровизирует в области формы комического, внося элементы сатиры в легкие комические жанры. Особенно оригинальны его экстравагантные скетчи для кабаре, к которым он обращается в конце 40-х годов – начале 50-х годов. Для Виана нет запретных тем и ему удается легко, игриво и остроумно, но несколько вольнодумно показать библейскую историю грехопадения в скетче «Каждому своя змея» 1948. Традиция скабрезного куплета, богохульственной поэмы берет начало от средневекового жанра французского сати – анекдотической сценки бытового характера.

У Гельдерода подобная антиклерикальная тематика возникает в пьесах «Поминки в аду», «Красная магия», «О дьяволе, который проповедовал чудеса». Возможно, именно нашумевшая премьеры его «Поминок в аду» 1949 году в Париже определила подход Виана к оценке творчества Гельдерода и его места в современном французском театре. Виан довольно часто вводит в свои пьесы имена деятелей современного театра, создавая на них остроумные пародии. Так, в одном из скетчей, упоминается имя Гельдерода как «автора религиозных проповедей». Ирония Виана в данном контексте более чем уместна: она не

¹Шкунаев С. Комментарий // Гельдерод М. де. Театр. Искусство. – М.: 1983. – С. 705; Также можно сослаться здесь на историографический и источниковедческий труд Р.Бейена «Библиография М. де Гельдерода». Королевская Академия языка и французской литературы. – Брюссель: 1987. (Beijen R. Bibliographie de M. de Ghelderode. Académie royale de langue et de littérature française. – Bruxelles: 1978).

является попыткой сатирической оценки, скорее – дружеского шаржа. «Религиозная проповедь» автора «Поминок в аду» ставит его в один ряд с кумиром Виана – А.Жарри. Пьеса, в которой упоминается имя Гельдерода – это скетч «Последняя из профессий», написанный как дополнение к комедии «Живодерня для всех», после премьеры которой в 1950 году, Виан был принят в Коллегию Патафизики с титулом «Живодер I класса» и ему был вручен знаменитый Орден Большого брюха². Общество последователей Жарри увидело черты преемственности в его творческой манере: склонности к иронической реминисценции и пародийном литературном портрете. Пародия на мэтра современной драматургии П.Клоделя стала темой этой первой комической пьесы Б.Виана. Иронический характер осмысления драматургии Клоделя продиктован противопоставлением театра классического новаторскому театру. Религиозность П.Клоделя также становится объектом пародии.

В одном из ранних своих романов Виан восклицает: «Бог не утилитарен!»³. Современная церковь, по представлениям Б.Виана, торгует верой и превращает церковные ритуалы в низкопробные театральные спектакли. Преподобный отец Сорель – главное действующее лицо скетча похож в своей ложе, где он отдыхает от публичных проповедей, на кокетливую примадонну, чьи капризы немедленно выполняются. «Декорация. Ложа Отца Сореля, как ложа великой комедиантки, в глубине зеркало перед столиком для макияжа. Справа, гардероб, полный риз и драпировок ярких расцветок. Слева, в центре, кресло для исповеди с наушниками и палкой, решеткой с окошечком, колотушка для кающихся; по-

всюду цветы, фото с автографами, визитные карточки, театральные афишки. Атмосфера интимная и мерзкая»⁴. Преподобный Отец Сорель, которому прислуживают четыре бойскаута и пономарь, в этой ложе дает интервью для газеты и исповедует. Волею случая нарушается тайна исповеди, и репортер, в восторге от такой удачи, делает магнитофонную запись исповеди агента полиции. Жан-дарм мечтает стать актером, но Сорель дает ему гневную отповедь: «...вы отказываетесь от долгой, честной карьеры, вспомните о скромной гордости первых христиан, ведь вы избрали путь божественный, путь чистоты и смирения, который вы бросаете ради этого возмутительного предназначения шута, деятельности, которая есть последняя из профессий!»⁵.

Деятельность самого Отца Сореля, принимающего подарки от Клоделя, меняющего одежду к каждому выходу, гримасничающего перед зеркалом, мало, чем отличается от профессии шута и комедианта. Виан не первый в ряду писателей, посягнувших на авторитет церкви (Рабле, Флобер, Жарри). Но не сама вера подвергается осмеянию, а утилитарность веры, торговля святыней. Виан не приемлет в этой сфере ни малейшей фальши. Отец Сорель, поклонником которого является Клодель по сути дела – актер, поскольку Вианом ему отведена роль интерпретатора Ж.Жене и М. де Гельдерода.

Жан Жене, М. де Гельдерод введены в ряд имен драматургов, которых Виан упоминает в тексте пьесы: «Репортер: Мои дорогие слушатели, сегодня мы установили наш микрофон в ложе преподобного Отца Сореля, который с триумфом каждое воскресенье, как вы знаете, интерпретирует проповеди наших лучших современных религиозных авторов: Анри Пишнетта, Мишеля Гельдерода, Андре Флика, Жана Жене, Жан-Жака Готье, Габриэля Помрана и др...»⁶. Определение «религиозные» авторы «проповедей» – явная ирония Б.Виана по отношению к собратьям по перу и Отцу Сорелю, который совмещает амплу священника и актера. Священник, интерпретирующий богохульственные, скандальные пьесы, отрицающий любое соприкосновение

² Коллегия Патафизики, как указано в монографии Д.Уэллворта «Театр протеста и парадокса» 1965, возникла в культурной жизни Франции в 1948. Это литературное общество единомышленников было создано почитателями А.Жарри, король Убю и доктор Фостроль стали визитной карточкой общества. В Коллегию входили видные деятели французской культуры того времени: Ж.Превьер, Э.Ионеско, Р.Кено, М.Эрнст, П.Пиа, М.Дюшан и др. Огромную ценность имеют публикации Б.Виана в журнале «Тетради Коллегии Патафизики», где опубликованы с 52 по 59 гг. его письма в Коллегию и ряд пьес. Виан был принят в Коллегию 8 июня 1952.

³ *Arnand N. Les vies parallèles de Boris Vian.* – Paris: 1970. – С.51.

⁴ *Vian B. Théâtre.v.1.* – Paris: 1993. – С.11.

⁵ *Vian B. Théâtre.v.1.* – Paris: 1993. – С.38.

⁶ Там же. – С.28)

с театром и, все же, взявший на себя роль актера (ведь иначе интерпретировать того же Гельдерода невозможно) – это явно эпатажный персонаж, намеренно рассчитанный на скандальное восприятие и являющийся объектом авторской сатиры. Иронический тон реплик сменится сатирическим, когда в ложу Сореля принесут подарок от Клоделя: «Скау-ты... приносят огромный похоронный венок с искусственным жемчугом и фиолетовой лентой с надписью: Сорелю, его приятель, Поль Клодель (очень крупно) от Французской Академии наук»⁷. Имя Клодель во французской орфографии пишется «Claudel», тогда как Виан, используя авторскую деривацию, меняет написание – «Quelaudel». Под этим именем Клодель все же узнаваем и довольно ясно. Поль Клодель приобрел со временем манеры патриарха. Он признал это в беседе с журналистом Ж. Амрушем от 3 января 1950 года по Французскому Радио. Клодель прожил долгую жизнь (1868 – 1955), писатель-католик основой всякой поэзии считал Библию, комментировал Евангелие, в 1946 году был избран во Французскую Академию. Автор многочисленных драм: «Раздел под южным солнцем» – *Partage de Midi* 1948, «Униженный отец» – *Le Père humilié* 1947, «Атласный башмачок» – *Soulier de Satin* 1943 и многих других. В реплике Репортера, напоминающего публике названия пьес Клоделя, последний становится автором: «Деревянного костюма» – *Complet de Sapin*, «Сплющенного отца» – *Le Père Aplati* и «Меридионального районирования» – *Répartition Meridienne*. Знаменитые пьесы Клоделя меняют свои названия путем параграмматического перевода. Виан в своих пародийных находках ведет остроумную игру со словом, продолженную им позже в письмах в Коллегию Патафизики. В письме «О некоторых капитальных проблемах» Виан с юмором предлагает защитить букву «q» во французском алфавите, поэтому, также как в имени Клодель, вместо других обозначений звука / к /-с, к, он ставит q в слове *quarital* и др.

Вызывает улыбку не только переделанное имя драматурга и названий его пьес, но и приятельские отношения преподобного Сореля и «патриарха» Клоделя. Созвучие этих

двух имен, клерикальная направленность того и другого: преподобный Отец и патриарх, позволяет понять взаимосвязь пародийной пары – Сорель-Клодель. Таким образом, литературный портрет Клоделя становится пародией на него, и у Клоделя появляется двойник. Пародия на П. Клоделя в контексте драматической традиции комедийного авангарда определяет место М. де Гельдерода во французском театре. Комическое как пародийное начало, создающее симулятивную реальность, характерно для ряда его драм, который для Б. Виана начался знакомством с пьесой «Поминки в аду». Более яркая в этом отношении «Школа шутов» появится только в 1953. В тексте своего скетча Виан противопоставляет христианскому пафосу Клоделя антиклерикальность Гельдерода, отмечая не меньшую его значительность для современного театра, чем признанного «патриарха». Упоминание имени Гельдерода говорит о глубоком интересе к этому автору как самого Виана, так и зрителя, на понимание которого рассчитан пародийно-комический эффект аллюзии. Гельдерод введен в ряд современных драматургов, список которых Б. Виан продолжит в трагедии на арго и в александрийском стихе «Бледная серия» 1952, где также есть два взаимосвязанных персонажа: Джеймс Монро – «черный» романист и его слуга Машен. Действие происходит в горном шале, очень уединенном, на заднем плане – декорации величественного цирка. В этом шале отдыхает Джеймс Монро, младший брат Мэрилин Монро. Машен, его слуга, обладает странной способностью, от природы немой, он вдруг обретает речь, слова извергаются у него потоком, но несчастный не может остановиться, пока речь не пропадет сама по себе. В отличие от Джеймса, Машен говорит высоким стилем, что ужасно раздражает «черного» романиста, реплики которого написаны на арго. Кроме того, Монро жаждет одиночества, его устраивает немота слуги, имя которого обозначает в переводе с разговорного французского: «кое-что», «какая-то штука», «как бишь его». Странная аномалия Машена усиливается его способностью воспроизводить на память литературные произведения, которыми плодовитый романист Д. Монро совершенно не интересуется; множество других «полезных» сведений. Машен может расска-

⁷ Vian B. Théâtre.v.1. – Paris: 1993. – С.31.

зять о цветах, змеях, воспроизвести Фернан-деля, пересказать «Фаустролля» Жарри и «всех клоунов французского театра»:

«... De Bernstein à Roussin, de Letraz à Musset Beckett et les travaux de Poinçon et Wattmann, Ionesco, positif autant qu'un Wassermann Audiberti, superbe en son nuage obscur, Brecht au coeur en étoile, Adamov a l'oeil rig»,... «От Бернштейна до Руссена, от Летраза до Мюссе, Беккета и работы Пуансона и Ватмана, Ионеско, положительного более, чем Вассерман, Одиберти, парящего надо всеми в своем темном облаке, Брехта со звездой на сердце, свежий взгляд Адамова,...»⁸.

Перечисляя современных деятелей театра, Виан включает в их список Ионеско, своего товарища по Коллегии Патафизики, а во главу списка ставит А.Жарри, автора «Деяний и речений доктора Фаустролля». Очевидно, что упоминание Жарри неслучайно. В той или иной форме Виан путем аллюзии вводит Жарри в тексты своих пьес: в «Последней из профессий» Отец Сорель упоминает «... эту белую палку, которая как римская свеча освещает дорогу...»⁹ в наставлении агенту полиции. «Палка» и «свеча» – мотивы Жарри. «Физическая палка» (*baton-à-physique*) – мотив из песни в честь лицейского учителя Жарри – Эбера, прототипа короля Убю. «Именем моей зеленой свечи!» – привычная фраза короля Убю, часто встречающаяся в текстах этого драматургического цикла Жарри. В «Бледной серии» мы, наконец, находим прямое упоминание А.Жарри. Несомненно, что, создавая свои пародийно-комические пары, Виан опирался на художественные принципы своего учителя патафизики, один из которых – это принцип эквивалентности противоположностей, их равнозначности, а значит и обратимости.

П.Клодель и деятели современного и близкого Виану французского театра, в число которых входит и Гельдерод, перечисляемые в репликах персонажей, являются действующими фигурами, живыми портретами той театральной, литературной среды, которая окружала Б.Виана. Французский критик Каванна, писавший предисловие к сборнику его произведений, признавал: «Не говорите мне,

что он не смеется над нами. Он смеется, но так мило»¹⁰. Для Бориса Виана свойственно вводить в свои произведения лица из круга друзей, знакомых, которые составляли его жизненное пространство. Эта тенденция прослеживается в его прозе, начиная с ранних произведений. Другой круг лиц представляют собой персонажи из писательской, культурной среды, такие как П.Клодель, Ж.Жене, М. де Гельдерод, Э.Ионеско, Ж.-П.Сартр.

Оценка театрального окружения, в которое попадает Гельдерод в двух пьесах Виана, различна. Если в «Последней из профессий» Гельдерод – один из «авторов религиозных проповедей», то в «Бледной серии» драматурги этого же ряда названы – «клоунами французского театра». Проповедник, священнослужитель и клоун, шут, комедиант – характеристики разноречивые, но в свете патафизического сознания Виана, признающего обратимый характер всех явлений, они вполне логичны. Фигура театрального персонажа, тяготеющего к смене масок – это классический прием комедийного театра, но в этом случае Виан говорит не о персонажах, а об авторах пьес. Гельдерод получает характеристику драматурга, одевающего, то маску проповедника, то маску шута. Общая характеристика его творческого пути действительно может привести к таким выводам. Драматург, задействующий в своем театре библейскую и апокалипсическую тематику («Варавва», «Проделка Великого Мертвиарха», «Мадемуазель Иаир»), обращается к зрителю с проповедью в защиту нравственных и гуманистических ценностей, он снимает маску шута и говорит о трагедии падения человеческого духа и о пробуждении духа: во всех трех пьесах явственно звучат религиозно-философские мотивы разрыва между телесным и духовным. Но в «Поминках в аду», «Красной магии» мы видим другого Гельдерода – это раблезианец, последователь Жарри, достойный быть принятым в Коллегию Патафизики – цех мастеров скабрзного и грубого «черного» юмора. Наконец, «Исход актера», «Эскориал» и «Школа шутов» выявляют контаминацию двух вышеназванных направлений – трагедийного аспекта и комической профанации. Шут в театре Гельдерода – фигура неод-

⁸ Vian B. Théâtre.v.2. – Paris: 1993. – С.99.

⁹ Vian B. Théâtre.v.1. – Paris: 1993. – С.37.

¹⁰ Cavanna. Préface в кн. B.Vian. Romans. Nouvelles et théâtre. – Paris: 1978. – С.10.

нозначная и обратимая. Он может быть лицом автора (Фолиаль из «Школы шутов»), носителем зла (паяц из пьесы «Варавва», король из «Эскориала»), бездарным подражателем (шуты из Школы Фолиаля) и трагической фигурой вечного театра, носителем философского контекста, отвечающим на загадку пути самопознания. Пройденный этап подвергается ироническому отрицанию, определяющему закономерность дальнейшего продвижения. Шут, как персонаж вечного театра – это человек, осознающий себя как другого. Вечно иронизирующий пересмешник, все и вся подвергающий сомнению, чьи профанации имеют одну цель – разрушение старого ради строительства нового. Средство достижения этой цели по Гельдероду – жестокая игра со зрителем или театром.

«Поминки в аду» Гельдерода или последующая этой пьесе «Живодерня для всех» Виана (скетч «Последняя из профессий» написан как дополнение к этой премьере драматурга) – яркие примеры такой жестокой игры. В этих пьесах вещи неприукрашены и названы своими именами.

Эти две премьеры сезона 1949 – 50 годов являются ярким примером удачной попытки их авторов создать на месте реальной обратимую действительность. В этом случае симуляция реальности обнажает самые уродливые ее черты и становится средством деструкции и элементом смехового начала в драме.

В пьесе Гельдерода «Поминки в аду» местом действия является епископский дворец в городе Лапидеополесе, где умирает почитаемый народом епископ Иоанн Пустынный или Пустынник. Его приближенные больше всего боятся, что вскроется истинная причина смерти Иоанна – облатка, которой он подавился при обряде причастия. Священнослужители ненавидят Пустынника, потому что его аскетизм, как способ благочестивого существования, для них неприемлем. Они одержимы всеми людскими пороками – чревоугодием, лицемерием, жадностью, ненавистью к ближнему и даже содомией. Пустынник вызывает у них почти мистический страх, поскольку и при жизни очень хорошо понимал, чего они стоят. В уста своего персонажа Гельдерод вкладывает обличительные слова: «Слуги церкви, мои дикари

были ближе к божественной правде, поклоняясь своим идолам, чем вы, помазанники божьи, вы только делаете вид, что поклоняетесь истинному богу»¹¹. Обращая в истинную веру дикарей, Пустынник не мог предположить, что опасность для него связана с самыми близкими людьми, единомышленниками. Епископ Симон Лакедем, викарий Кракенбус, капеллан Пожирар, Хранитель святых мощей Дьяволонд будут пировать на его поминках, как на празднике освобождения. Дворец епископа действительно станет адом. Но они назовут адом тот момент, когда выяснится, что Иоанн не умер. Принять смерть ему мешает злополучная облатка, застрявшая в его гортани. Гнев Пустынника удастся унять скромной служанке, которая уговорит его смириться, простить своих убийц и умереть на этот раз навсегда. Это будет стоить ей жизни: Симон Лакедем с помощью той же облатки совершит еще одно убийство. Отделавшись от покойника и попирав на его поминках после долгого поста, священники празднуют свое освобождение. Это семнадцатая заключительная сцена выдержана в рамках скатологического юмора Жарри. Желудки священников не выдерживают переедания и наступает облегчение в самом прямом смысле этого слова. Скабрешный юмор Гельдерода создает гротескную картину сатанинского веселья, перемежающегося с истерическим хохотом священников. Но в рамках действия прочитывается не только скабрешная, но и более глубокая тематика. Действие имеет место в городе мясников – дикарей, которым чуждо ограничение плоти. Пожирар объедается именно мясом на поминках Пустынника и мечтает, подобно колдунье Манкабене из «Сороки на виселице», съесть все мясо на свете, даже мясо мертвеца. Пожирар постился последние 20 лет, но вегетарианская диета не пошла впрок – он остался также низок духом, как и был. Генеральный викарий Кракенбус также злоязычен и не верит в бога, приор Просмолон также труслив и лицемерен и т.д. Мясники, которых священники считают дикарями и смертельно боятся – та самая народная стихия, которая даже похороны превращает в карнавальное шествие с драконами и великанами. Врывающиеся во дворец, что-

¹¹ Гельдерод М. де. Театр. Искусство. – М.: 1983. – С.360.

бы похоронить Иоанна мясники говорят по-фламандски и похожи на великанов. Порыв дикарей искренен, их скорбь – чувство истинной привязанности к Пустыннику. Они привносят в пьесу тему бунта и смерти, которая неизбежно вступает в свои права: «Зал озаряется красным светом. Появляется огромного роста человек, лысый, с обнаженным торсом, в кожаных штанах, за поясом у него торчат ножи. Следом за ним входят еще девять, похожих на него великанов с факелами. Мясники в ожидании останавливаются слева, их старшина направляется к Лакедему.

Старшина мясников: «*Waar ligt Jan-men-Kloote?*» (Где лежит Иоанн Пустынник?)¹²

Лакедему ничего не остается, как указать место, где покоится тело. Толпа встречает Иоанна криками и стоном. В этой сцене скабрёзно-иронический акцент отсутствует, автор рисует перед зрителем картину, в которой доминирует символический смысл. Появляется красный цвет, который для Гельдерода означает введение темы смерти. Во дворце, в окружении священников смерть, и даже сама жизнь, вписаны в пространство ада. Красный цвет в символике Гельдерода означает смерть тела, но не духа. Красное – символ освобождения из телесной могилы, наступление новой, иной жизни, инобытия. Таким образом, драма приобретает не только сатирический, но и символично-философский смысл, то есть внутренний аспект. Неоднозначность восприятия этой пьесы отражает реакция публики, настолько же различная, как и ее смысловая двуплановость. Катарсический характер смехового начала, проявляющийся в финале «Поминок в аду», рождает аналогию с драматургией А.Жарри. Эффект «жестокосмеха» делает эту пьесу и сатирой антиклерикального звучания, и философским фрагментом, смыслом которого является вечный парадокс подмены: «порочный священник» и «благочестивый дикарь». Эту идею воплощает в скетче Виана двойник Сорель-Клодель – священник и актер.

Искажение смысла, абсурдность самого содержания темы приводит к абсурдной форме ее воплощения в драме. Абсурд, смещение смысла, «инверсия формы» – основы всякой художественности по А.Жарри и А.Арто.

Этот же прием, как доказательство от противного, объединяет Гельдерода и Виана в области разработки внутреннего смысла драмы. Приняв за исходную точку трагедийную тематику, автор разворачивает ее в двух аспектах: эпатажном, профанационном, который является внешним (скабрёзная тематика и «черный юмор») и символично-философском, который вводит парадоксальное, неожиданное осмысление предложенной темы (война или утрата веры) и становится внутренним аспектом драмы. Во внешнем аспекте действия комическое имеет значение и назначение смехового начала, во внутреннем – симулятивного, отрицающего и деформирующего реальность и создающего прецедент иной реальности.

Такая двуплановость объясняет жанровую специфику театра Виана и Гельдерода, тяготеющего к трагикомическим формам: трагедия-буфф (Поминки в аду), «парамилитаристский» водевиль (Живодерня для всех), сочетающего мистику и фарс, соти и трагедию для мюзик-холла. Автор же получает в таком театре место виртуального действующего лица, примеряющего то маску трагика, то комедианта.

Б.Виан отводит М. де Гельдероду во французском театре место среди тех авторов, которых называли предшественниками театра абсурда, развивавших драматургическую традицию не только Жарри, но и символистов. Круг этих драматургов очерчен в монографиях М.Ваиса «Сценический писатель» и М.Эслина «Театр абсурда». Деятели театра, упомянутые Вианом в своих пьесах как единомышленники гораздо раньше, чем появились эти исследования, становятся объектом изучения в вышеназванных книгах: Ж.Одиберти, А.Адамов, Э.Ионеско, Ж.Жене и сам Б.Виан. Э.Ионеско признан создателем театра абсурда, Одиберти и Р.Вайнгартен – его последователями. Драматургия Жене и Адамова рассматривается в рамках влияния на них театра абсурда: один выступает, как его предшественник, другой – как драматург не во всем следовавший традиции абсурда. Гельдерод волею Б.Виана оказывается среди тех, кого М.Ваис называет «сценическим писателем», то есть пишущим для сцены. Такой писатель учитывает сценическую действительность и создает свою драму, включая в нее

¹² Гельдерод М.де. Театр. Искусство. – М.:1983. – С.385.

эффекты «чистого театра»: пантомиму, звуковые эффекты, маски, пластику марионетки. Такая важная составляющая театрального зрелища как декорация перестает быть здесь просто пейзажным или историческим фоном, она приобретает значение способа формирования сценического пространства, выбивающего стереотип мимесиса. Декор становится эстетизированным пространством «виртуальной» (термин А.Арто) сценической реальности. Писатель для театра сознательно пользуется символикой декора как смыслового кода театрального действия. Перечитывая развернутые ремарки места и времени действия в пьесах символиста М.Метерлинка и авангардного автора М. де Гельдерода, приходишь именно к таким выводам. Гельдерод вводит в свои ремарки знаки и символику цвета, являющиеся ключами к внутреннему аспекту смысла в его драмах. Традиция смеха А.Жарри определяет своеобразие и сущность драматургии М. де Гельдерода, делает понятным и закономерным включение этого драматурга в сферу французской авангардной драматургии и значение его вклада в ее развитие. Увлечение его драматургией сопровождалось взрывом интереса к «загадочному фламандцу», поэтому эпоху его шумного успеха (1949 – 53 годы) французская театральная критика поименовала «эпидемией Гельдерода»: «ghelderodite aigue». Открытие Гельдерода совершили А.Рейбаз и Катрин Тот, поставив его пьесу «Гоп, синьор!». Затем последовали «Мадемуазель Иаир», «Поминки в Аду» и «Школа шутов». Каждая пьеса была открытием, феноменом нового театра. Драматурга сравнивали с его предшественниками – бельгийцами: «Парижу необходимо иногда подышать северным туманом. Метерлинк, Кроммелинк, Гельдерод...»¹³ – пишет в статье «Северный ветер» Ж.Равон.(публикация в

«Фигаро» от 20 февр. 1950) Наиболее распространенным было сопоставление с А.Арто, спровоцированное прямой аналогией «Школы шутов». Но, самое очевидное, казалось бы, словно ускользало от современной Гельдероду театральной критики: непосредственная и выделенная самим автором аналогия с образами А.Жарри. Загадка Гельдерода состоит в том, что пьесы, восхищавшие парижскую публику, были написаны или задуманы в особый период творчества Гельдерода. «С 13 февраля 1926 по 1 июля 1934 Гельдерод жил в доме №34 по улице Ш.Вандерштаппена в Шербекке. Это самый блестящий период в его жизни. В своем маленьком доме, который он называл «Villa mon Нуротхёк», он открыл бар «А l'âne qui pète» для своих друзей, награждая некоторых Орденом Большого Брюха в честь А.Жарри»¹⁴. Устав от шумных компаний и переехав, Гельдерод пишет лучшие в своей драматургии вещи. Смех А.Жарри, «жестокий смех» звучит в таких пьесах Гельдерода, как «Проделка Великого Мертвиарха», «Осада Остенде», «Поминки в аду» и др., которые написаны именно в этот период.

Именно эти пьесы сделали Гельдерода культовой фигурой во французском театре авангарда начала 50-х годов и послужили причиной издания серии интервью «Остендские беседы»¹⁵, которые он дал в 1951 году, получившую название «вульгата гельдеродистов». Этот текст, без сомнения можно считать одним из манифестов европейского театра авангарда.

¹³ *Beyen R. M.de Ghelderode ou La hantise de masque. – Bruxelles: 1971. – С.325.*

¹⁴ Там же. – С. 284.

¹⁵ Остендские беседы // *Гельдерод М. де. Театр. Искусство. – М.: 1983.*

M.DE GHELDERODE AT THE FRENCH THEATRE OF AVANT-GUARD IN THE 1940 – 1950S

© 2008 E.V.Kirichuk

Omsk state university named after F.M.Dostoevsky

The article is devoted to problems of history of the French theatre of the XX-th century, among which one of the most interesting pages of development of the French dramatic art is a premiere of plays by the Belgian author in 1949 – 1950 whose feature is the reference to medieval subjects and an anticlerical orientation.