

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Сибирский федеральный университет
Лесосибирский педагогический институт – филиал СФУ

О. Н. Зырянова
Л. С. Шмутьская
М. В. Веккесер

**ПОЭТИКА РУССКОЙ ДРАМЫ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Монография

Красноярск – Лесосибирск

2023

УДК 821.161.1-21
ББК 83.3(2=411.2)6-62
З-976

Рецензенты:

О. А. Кашпур, кандидат филологических наук, доцент, начальник учебного отдела ЛПИ – филиала СФУ;

Н. Е. Булгакова, кандидат филологических наук, заместитель директора по учебно-воспитательной работе МБОУ «СОШ № 9» г. Лесосибирска

Зырянова О. Н.

З-976 Поэтика русской драмы конца XX – начала XXI века : монография / О. Н. Зырянова, Л. С. Шмутьская, М. В. Веккесер; ред. О. Н. Зырянова. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2023. – 152 с.

ISBN 978-5-7638-4875-5

Исследованы художественные особенности современной драмы. Значительное внимание уделено поэтике абсурда русской драмы в исторической динамике от середины XX до начала XI века. Выявлена специфика приемов, содержания и функций абсурда в пьесах этого времени в свете традиций драмы русского авангарда и западного театра абсурда.

Предназначена специалистам, а также всем интересующимся вопросами поэтики современной русской драмы. Кроме того, может быть интересна широкому кругу читателей, так как освещает развитие современного литературного процесса, в частности драматургии.

ISBN 978-5-7638-4875-5

Электронный вариант издания см.:
<http://catalog.sfu-kras.ru>

УДК 821.161.1-21
ББК 83.3(2=411.2)6-62

© Лесосибирский педагогический институт –
филиал Сибирского федерального университета, 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Театр абсурда первой половины XX века и русская драма 1960–70-х годов	7
1.1. Поэтика абсурда в историко-теоретическом освещении	7
1.2. Первый русский театр абсурда: А. Амальрик	16
1.3. Художественные принципы в драматургии реалистического вида: А. Вампилов	40
Глава 2. Поэтика русской драмы в «переходную» эпоху отечественной культуры	62
2.1 Поэтика постмодернизма в драматургии Н. Садур	62
2.2 Драматургия концептуалистов: пьесы Д. Пригова и В. Сорокина	91
2.3. «Постабсурдная» драма братьев Пресняковых и обриэуты	105
Заключение	135
Список литературы	139

ВВЕДЕНИЕ

Вторая половина XX века характеризуется особенно интенсивным развитием отечественной драматургии: театральная волна 1960-х годов сменила «новая волна» 1980-х годов, за которой последовала волна «новой драмы» в конце 1990 – начале 2000-х годов. Об этом свидетельствуют театральные фестивали («Новая драма» и «Любимовка» в Москве и Санкт-Петербурге, «Евразия» и «Реальный театр» в Екатеринбурге, «Майские чтения» в Тольятти и др.), возникновение театров новой драматургии («Театр.doc» Михаила Угарова и Елены Греминой, Центр драматургии и режиссуры Владимира Рощина и Алексея Казанцева), а также оперативный отклик на явление «новой драмы» журналистов, критиков и литературоведов, которому посвящен весь номер журнала «Искусство кино» за 2004 год и раздел в журнале «НЛО» за 2005 год. И на каждом этапе очередного «взрыва» драматургии и театра признак и острый привкус «новизны» создавала поэтика условных приемов, среди которых абсурд занимал особенно заметное место.

Некоторые особенности поэтики абсурда и авангарда в драматургии А. Вампилова, М. Рощина рассматривает С. М. Козлова в монографии «Драма парадоксов – парадоксы драмы» (Новосибирск, 1993). На связь драматургии А. Вампилова с театром абсурда указывает и Т. М. Меркулова в своём диссертационном исследовании «Драматургия А. В. Вампилова в историко-литературном контексте» (М., 1995). Е. Г. Красильникова в монографии «Современная русская авангардная драма» (М., 1997) анализирует творчество М. Павловой и В. Казакова (1960–90-е годы) как продолжение традиций русской авангардной драмы первой половины XX века (футуристический театр и театр обэриутов). Она выявляет общность мировоззренческих установок, тем, приемов. На традиции русского и западного «абсурдизма» в «поствампиловской» драме указывают М. Громова, Б. Бугров, Е. Стрельцова, В. Климов, А. Кургатников. Сопоставлению западной драмы абсурда и русской драмы 1960–

70-х годов посвящены статьи зарубежных исследователей В. Шварца, Э. Рейснера, Ф. Фарбер, Х. Шмидта. Ф. Фарбер выявляет приемы театра абсурда в творчестве А. Вампилова.

Опыт поэтики абсурда и авангарда в постсоветской драматургии также пока не рассматривался специально, но так или иначе его касаются авторы обобщающих монографий о тенденциях развития современной драматургии и исследователи творчества отдельных «новых» драматургов. Следует отметить разделы, посвященные русской драме, в учебном пособии И. С. Скоропановой «Русская постмодернистская литература» (М., 2002), монографии И. Л. Даниловой «Стилевые процессы развития современной русской драматургии» (Казань, 2002), М. И. Громовой «Русская драматургия конца XX – начала XXI века» (М., 2006), С. Я. Гончаровой-Грабовской «Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века» (М., 2006.), диссертации О. В. Журчевой «Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века» (Самара, 2007).

Критические статьи И. Цунского, Б. Былева, А. Злобиной, Г. Добыша, В. Бугрова, Е. Сальниковой посвящены «третьей волне» драматургов (Е. Курочкин, К. Драгунская, Р. Белецкий, В. Сорокин, Д. Пригов).

Вместе с тем современная драматургия переживает ситуацию, приобретающую парадоксальный характер: драматургический бум остается пока «бумажным», так как бесконечный каталог новых авторов и новых пьес не востребован театрами и не является достоянием широкой театральной публики. Даже те немногие произведения, получившие международное признание, не приняты ни большими сценами столиц, ни провинциальными театрами. Одной из причин этого является особая интенсивность эстетики абсурда, которая в отечественном театре с его доминирующей во все времена традицией реалистического, социально-психологического спектакля пока не нашла ни *своего* режиссера, ни *своего* массового зрителя. Тем более своевременно исследование своеобразия этой эстетики в свете проблемы

национальной ментальности и опыты прогноза будущего российского театра. Актуальность обусловлена, таким образом, особой активностью поэтики авангарда и абсурда в современной литературе, в частности драматургии, и малой изученностью истории развития эстетики и поэтики абсурда в русской драматургии XX – начала XXI века, недостаточным вниманием к анализу отдельных значительных в этой области современных произведений.

Материалом исследования является драматургия А. Вампилова, А. Амальрика (1960-е годы), Н. Садур (драма «новой волны»), В. Сорокина, Д. Пригова (драма «концептуалистов»), братьев Пресняковых («новая драма»). Выбор драматургов обусловлен наиболее ярким проявлением в их творчестве особенностей русского театра абсурда, их популярностью в среде критиков, журналистов, литературоведов и читателей, а также тем, что они выражают значимые тенденции в современной русской драматургии.

Предметом анализа стала поэтика русской драматургии 1960–2000-х годов, рассматриваемая в исторической динамике развития традиций отечественного авангарда и западного театра абсурда. Выбор этого временного периода обусловлен тем, что именно в 1960-е годы, когда культурный вакуум сталинской эпохи был разомкнут и стало возможным знакомство с русским авангардом начала XX века и западной культурой, в отечественной драме возрождаются традиции поэтики абсурда, знаменующей переломный исторический момент, обновление и перестройку общественной жизни, тенденцию, которая получила новый импульс развития в ситуации социокультурного кризиса 1990-х годов.

Методология исследования основана, прежде всего, на теории абсурда, представленной в современной философии и эстетике. Теоретическое значение работы составляют опыт типологии отечественной драмы абсурда, определение своеобразия принципов, приемов, функций абсурда, обусловленного художественными направлениями исторического развития литературы (авангард, модернизм, постмодернизм, постпостмодернизм).

Глава 1. ТЕАТР АБСУРДА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА И РУССКАЯ ДРАМА 1960–70-х ГОДОВ

1.1. Поэтика абсурда в историко-теоретическом освещении

В середине XX века понятие абсурда в применении к художественной практике получает распространение с легкой руки известного английского критика Мартина Эсслина, охарактеризовавшего одно из направлений в литературе и театре Франции 1950-х годов как «драму абсурда». Основными представителями последней стали Э. Ионеско, С. Беккет, Ж. Жене, Г. Пинтер, Э. Олби. О ее возникновении заговорили после парижских премьер пьесы «Лысая певица» в театре «Ноктамбюль» (1950) и дармы «В ожидании Годо» в «Театре де Бабилон» (1953).

М. Эсслин определяет формальные и содержательные признаки драмы абсурда. Он выявляет двухаспектность функционирования абсурда в новой драме. В первом аспекте, пародийном или сатирическом, «бичует абсурдность существования тех, кто не осознает и не ощущает своей жизни» [Эсслин, 1989, с. 20], а во втором, «...более позитивном, <...> подходит к глубоким пластам – к абсурдности самого существования человека в мире, когда упадок религиозной веры лишил его уверенности в вечных истинах» [Эсслин, 1989, с. 20]. Второй аспект определяет, с его точки зрения, своеобразие подхода к драме абсурда. «...Анализируя драматургию абсурда, следует рассматривать человека освобожденным от случайностей социального положения, вне исторического контекста, поставленным перед основным выбором и самыми существенными ситуациями быта» [Эсслин, 1989, с. 20].

На формальном уровне М. Эсслин отмечает отсутствие сюжета и в связи с этим говорит о драме абсурда как «поэтической драме»: «Действие в театре абсурда призвано не повествовать, а воплощать модель поэтического мышления. Примером может служить «В ожидании Годо». События, которые здесь

происходят, не образуют сюжета или рассказа, они лишь образ того, что интуитивно ощущает Беккет, – что ничто реальное никогда не случается с человеком в процессе его существования. Вся пьеса – это сложный поэтический образ, образованный, в свою очередь, из осложненных второстепенных образов и тех, которые переплетаются как темы музыкальных композиций».

По мнению исследователя, «театр абсурда демонстрирует отсутствие какой бы то ни было общепризнанной и всеобъемлющей системы ценностей» [Эсслин, 1989, с. 20]. Поэтому его тему и содержание составляет «...мнение о существовании человека в мире одного художника, его наиболее интуитивные и личные соображения, его собственное чувство бытия, индивидуальное видение мира» [Эсслин, 1989, с. 20]. Отсюда и форма этой драмы, «демонстрирующая сценическую условность, совершенно противоположную реалистическому театру». В отличие от «реалистического» театра, связанного с изображением событий, с рассказом о судьбах или приключениях персонажей, излагающего какие-либо идеи, театр абсурда «...изображает одну-единственную ситуацию – индивидуальную и основополагающую» [Эсслин, 1989, с. 20]. Это театр ситуаций в противоположность театру последовательных событий, и поэтому он пользуется языком, строящимся на штампах конкретных образов, а не на доводах или спонтанной речи.

Драма абсурда идет на принципиальный разрыв с предшествующей традицией, отсюда термины «антидрама», «антитеатр», «антипьеса».

С точки зрения П. Пави, представителя театральной семиотики в литературе, существует три стратегии абсурда: нигилистический абсурд; абсурд как структурный принцип отражения вселенского хаоса, распада языка и отсутствия гармонического образа человека; сатирический абсурд («в формулировках и интриге) достаточно реалистично описывающий мир» [Пави, 1991, с. 2]. К нигилистическому, не позволяющему «извлечь даже минимальные сведения о мировоззренческих и философских импликациях текста и игры», он причисляет Ионеско, а ко второму – Беккета.

Современные исследователи поэтики драмы абсурда обращают внимание на специфику сюжета, языка, персонажей, пространственно-временных категорий.

Французский философ постструктуралист Ж. Делез предлагает рассматривать образ человека у С. Беккета через дефиницию «опустошение». По мнению Ж. Делеза, в творчестве Беккета есть один по-настоящему главный герой – «опустошенный» [Делез, 1998, с. 251].

Н. И. Ищук-Фадеева, М. Яснов, М. Корнеева указывают на разрушение драматического образа в пьесах абсурда, на его масочный характер. Н. И. Ищук-Фадеева замечает, что «смерть героя» находит выражение уже в особой эстетике названия: название выдвигает в качестве главного героя персонажа не только не действующего, но и не существующего в пределах текста («Лысая певица», «В ожидании Годо»). «Драматический герой, прошедший долгий путь от маски к обретению своей «концентрированной индивидуальности», от ампула к сложному драматическому образу, в театре XX века отказывается от своих завоеваний, вновь прячась за маской, но уже принципиально отличной от традиционной театральной» [Ищук-Фадеева, 1999, с. 65]. Исследователи отмечают отличие в том, что маска героя драмы абсурда – ускользающая, не зафиксировавшая строго определенный тип героя. «Герой, без которого не может обойтись ни одна трагедия, превращается в антигероя, – как правило, это существо, совершенно дезориентированное в окружающем мире, лишенное каких бы то ни было качеств героя <...> В мире безликости и стертости любой может подменить любого», – пишет М. Яснов [Яснов, 1999, с. 7]. Взаимозаменяемость (взаимопревращаемость) становится возможной благодаря тому, что герои пьес лишены индивидуальных черт, конкретности.

В этом мире «масок» в принципе нет движения, нет перспективы, поэтому другой особенностью драмы абсурда становится отсутствие четко выраженного сюжета и конфликта (П. Пави, М. Корнеева, М. Яснов), которые

в классической драме создают развитие действия. Движение отождествляется со своей противоположностью – статикой. Ситуация, открывающая пьесу, практически не получает своего развития. Более того, финал, как правило, смыкается с начальной ситуацией, то есть действие получает кольцевую структуру, возвращая опять-таки к исходному моменту, и так до бесконечности.

Бессмысленность, тщетность всех человеческих усилий, абсурдность существования обозначены в развитии действия по замкнутой траектории, по кругу. Категории пространства и времени, определяющие параметры бытия, теряют свое привычное содержание. Время утрачивает свою обязательную хронологическую последовательность, а пространство – конкретность.

По общему мнению исследователей, одним из основных приемов драмы абсурда является игра (И. Дюшен, В. Ряполова, Н. И. Ищук-Фадеева).

В. Ряполова в статье «Беккет: ретроспективный взгляд» обращает, прежде всего, внимание на игру как на особенность поведения действующих лиц, которые, подобно комедиантам, занимают публику, вовлекая ее в игровое действие. В «Эндшпиле» герои играют не только как фигуры на доске, но и как актеры на сцене, комментирующие спектакль: в самых патетических местах Клов и Хамм объявляют, где у них монолог, где – реплика в сторону, где уход со сцены. В. Ряполова указывает, что «игра» снимает мрачное восприятие ситуаций, она, «сознаваемая ее участниками, пробивает брешь в безвыходности и безнадежности», тем более, что в своей основе она «комедийная, рассчитанная на самое прямое воздействие: принципы цирка, мюзик-холла, немых комических фильмов» [Ряполова, 1993, с.112]. Произведения Беккета пронизаны хрестоматийными цитатами: «чаплинский наряд Экстрагона», жонглирование Экстрагона и Владимира тремя шляпами из фильма братьев Маркс «Утиный суп»; типично цирковая, клоунская «куча мала» во втором акте «Годо».

В то же время современные исследователи в поисках истоков театра

абсурда все чаще обращаются к искусству русского авангарда.

В работах западных и отечественных исследователей (Ж.-Ф. Жаккар «Даниил Хармс и конец русского авангарда» (1995), М. Ямпольский «Беспмятство как исток» (1998), В. Ф. Марков «История русского футуризма» (2000), И. В. Васильев «Русский поэтический авангард» (2000), Д. В. Токарев «Курс на худшее: абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета» (2002) и др.) отмечается, что предтечей западной драмы абсурда стал русский футуристический театр и театр обэриутов.

Создание новой модели искусства, базирующейся на отказе от общепринятых ценностей и представлений, на разрыве с традициями, предполагало у футуристов и реформирование театра.

В. Сигов указывает, что В. Хлебников разрабатывает основные приемы «будетлян» еще до постановок 1913 года. Общую атмосферу алогизма в его пьесах создают: отсутствие мотивировок событий; «смена декораций» (ни одно действующее лицо, участвующее в начале, в дальнейшем в пьесе не появляется, например «Маркиза Делес»); «непредсказуемые переломы», «немотивированные сдвиги» действия, построение его по логике сновидения («Гибель Атланты»); разрушение единства действующего лица (Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Рассудка, Голос Страха в «Госпоже Ленин»); несоответствие, противоречие действия диалогу («Девий бог») [Сигов, 2000, с. 101].

Постановки футуристов 1913 года «Победа над солнцем» А. Крученых и «Владимир Маяковский» В. Маяковского демонстрировали разрушение основных установок классической драмы.

И. В. Васильев отмечает, что все направления абсурдизма так или иначе разрабатывают сходные художественные принципы, представленные в этих пьесах. Исследователь указывает на отсутствие связности и стройности формы текста (либретто) в «Победе над солнцем», на его организацию по принципу деконструкции. «Победа над солнцем» «оказывается предельно причудливой и (с традиционной точки зрения) полной несообразностей, абсурдных соеди-

нений, нестыковок, ибо текст пьесы демонстрирует не просто отсутствие логики, а возможную «наоборотную логику», осознаваемую как противоположность логике рациональных связей и объективных отношений» [Васильев, 2001, с. 66].

Основные принципы футуристического театра развивает тифлисская группа «41°». Однако от ранних футуристов ее отличает активное использование смеховых приемов творчества. В. Ф. Марков акцентирует внимание на «абсурдистском юморе» пьес И. Зданевича и А. Крученых. Пять пьес И. Зданевича, сгруппированных под названием «Янко, крУль альбАнский» «...строятся на принципах ярморочного балагана, используют приемы эксцентрической, фарсовой клоунады» [Марков, 2000, с. 94]. Персонажи выводятся из расчета на эффект площадного театра, представляют собой обобщенные типажи, напоминают кукол.

По мнению исследователя, абсурдность в пьесах И. Зданевича находит выражение в несоответствии формы и содержания: «трагические коллизии оказываются перевернутыми, величественная форма наполнена ничтожным комическим содержанием» [Марков, 2000, с. 94]; на языковом уровне – в репликах действующих лиц, в которых «смысл сказанного проявляется эпизодически, так как произносимые фразы обрываются на полуслове, частично перекрывают друг друга, порождая бессмыслицу» [Марков, 2000, с. 97].

В работах исследователей (Ж.-Ф. Жаккар, В. Ф. Марков, И. В. Васильев, Д. В. Токарев) отмечается, что с конца 1920-х годов поэтику абсурда начинает культивировать театр обэриутов (Д. Хармс, А. Введенский, Ф. Липавский и др.). Изучению русского авангарда в аспекте западной литературы абсурда посвящены монографии Ж.-Ф. Жаккара и Д. В. Токарева. В работе «Даниил Хармс и конец русского авангарда» Ж.-Ф. Жаккар проводит сопоставительный анализ драматургии Д. Хармса и Э. Ионеско. Выявляя общность абсурдистских приемов в их творчестве, исследователь делает вывод о том, что пьеса Д. Хармса «Елизавета Бам», хотя и «отвечает формально

определенной совокупности футуристических критериев (нонконформизм, вызывающая непонятность, заумь, «пощечина общественному вкусу»)» [Жаккар, 1995, с. 217], имеет иные философские, психологические предпосылки. Она является, как пьеса и «Лысая певица» Э. Ионеско, отражением идеологического и творческого разочарования, в ее основе метафизический ужас, экзистенциальный кризис, который в поэтической системе находит выражение в «настоящей трагедии языка» [Жаккар, 1995, с. 217]. Исследователь выявляет в пьесах Д. Хармса и Э. Ионеско полное разрушение акта коммуникации. Опираясь на работу Ревзиных (О. Г. Ревзина и И. И. Ревзин) «Семиотический эксперимент на сцене», он указывает способы выражения некоммуникабельности в пьесах этих авторов:

нарушение причинно-следственной связи (нарушение постулата о детерминизме);

нарушение постулата об общей памяти и одинаковом прогнозировании;

нарушение постулата об информативности (осуществляется за счет комплекса приемов «тавтология» или «повторение», употребления избитых фраз, очевидных вещей, распада речи на составные части, вплоть до звуков);

нарушение постулата о семантической связности.

В работах И. П. Смирнова, Д. Милькова, И. В. Васильева отмечается, что эстетическая позиция обэриутов складывалась в оппозиции к рациональному и рассудочному. Особенностью мировоззрения ленинградского авангарда второй волны является сомнение «в том, что интеллект на самом деле служит инструментом познания и преобразования действительности, средством подчинения мира человеку» [Смирнов, 1994, с. 294]. По мнению И. В. Васильева, обэриуты отрицали рациональный путь получения знаний о мире: «во-первых, потому что он (мир) хаотичен и абсурден, во-вторых, потому что инструменты его познания не совершенны и неадекватны объекту постижения» [Васильев, 2000, с. 6].

Таким образом, «непонимание является у обэриутов понятием онтологическим, некоей сущностной характеристикой всякого человеческого существования, его определяющей категорией; их поэтика направлена на демонстрацию бессмыслицы, на разоблачение всякого смысла как иллюзии, на признание его тотального отсутствия где бы то ни было: в языке, в сознании, в бытии» [Васильев, 2000, с. 7].

В связи с этим исследователи (Д. Мильков, Ж. Жаккар) отмечают такую особенность, как распад языка, который неразрывно связан с распадом самого мира; «приведение к молчанию, безмолвию». Причем, по мнению Д. Милькова, идя путем апофатики, обэриуты стремятся прийти не только к внешнему языковому молчанию, но и к внутреннему: «устраняется не только смысловое, но и эмоциональное содержание» [Мильков, 2000, с. 17.]. С точки зрения А. Кобринского, тотальное разрушению языка и появление бессмыслицы в текстах обэриутов было вызвано попыткой остановить, «выключить» само время, «взглянуть на мир без времени» [Кобринский, 2000, с. 18], которая предпринималась ими с целью устранения несоответствия времени и языка.

Историко-теоретический обзор позволил выявить основные особенности, сходства и отличия поэтики абсурда в трёх разных поэтических системах, так или иначе развивающих и культивирующих абсурдистские приёмы в театре и драме первой половины XX века.

Для западной драмы 1950-х годов ключевыми становятся идеи философии экзистенциализма об абсурдности бытия и бессмысленности существования человека, что находит отражение в разрушении, «опустошении» драматического образа. Для героя этой драмы характерны отсутствие психологизма, индивидуальных черт, конкретности, трансформируемость, взаимозаменяемость; он освобождён от социальных и исторических связей. Действие драмы часто строится вокруг проблемы коммуникации, демонстрируя обесценивание, разрушение и раздробленность языка. Это театр

ситуаций, а не событий, что обозначено отсутствием чётко определенного сюжета и конфликта; движение отождествляется со своей противоположностью – статикой. Композиция сюжета, как правило, кольцевая, что отражает бессмысленность и тщетность человеческих усилий. Пространство и время, определяющие параметры бытия, теряют свое привычное содержание: время утрачивает обязательную хронологическую последовательность, пространство – конкретность. Западный театр абсурда опирается на традиции итальянской комедии, в нём находят выражение такие её черты, как буффонада, клоунада, гротеск, а также масочный характер персонажей. Что касается жанров, то основной чертой является соединение комического и трагического пафоса, то есть так называемая жанровая диффузия.

В русском авангарде начала XX века (футуристический театр и театр обэриутов) проявляются сходные черты с западной драмой абсурда. На уровне сюжетно-композиционной организации текста также находит выраженное отсутствие причинно-следственных связей, детерминизма действия: текст организован по способу деконструкции, что обозначено в «осколочности» сюжетных фрагментов и алогизме их соединения. Пространственно-временные координаты оказываются сдвинуты или вообще отсутствуют, часто осуществляется реверс времени или реверс реверса времени. Персонажи лишены психологизма, схематичны, напоминают кукол, марионеток, представляют собой обобщённые типажи. Однако в пьесах футуристов антиперсонаж, абстракция противопоставляются существу гармоничному, что утверждает одновременно значительность человеческой личности, в драматургии обэриутов «положительных» персонажей» нет: абсурден мир и абсурдно бытие человека.

На языковом уровне используются такие способы абсурдирования языка, как фонетическая заумь, свободное словоупотребление и производное сочетание, переделка слов, их разлад, трансформация, тавтологические сравнения и оксюморонная тавтология. У обэриутов эксперименты с языком –

это не средство достижения определенного типа гармонии, как у футуристов, а демонстрация пустоты, «трагедии» языка, отражение экзистенциального кризиса (как и у западных абсурдистов).

В русском авангардизме широко используются смеховые приёмы творчества: клоунада, принцип балагана, эксцентрика. Абсурдизм находит выражение в деконструкции жанров: соединение реалистической мелодрамы, комедии, трагедии в одном произведении. Для театра футуристов и обэриутов характерно осмысление серьезных вопросов человеческого бытия при помощи контрастирующих с содержанием жанровых форм.

1.2. Первый русский театр абсурда: А. Амальрик

Приметой «оттепельного» театрального движения явилось восстановление некоторых принципов авангардных сценических течений и индивидуальных режиссерских стилей начала XX века (В. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов). Подъем режиссуры выявился зримо в обогащении форм и приемов: режиссеры насыщали спектакли пантомимой, танцами; действия актеров переносились в зал, на подмости иногда помещалась часть зрителей; одной из характерных черт стала постановка спектаклей в нетеатральных помещениях; вместо декораций возводились хитроумные конструкции [Березкин, 1997]. Возрождение эстетики театра начала XX века носило нередко характер эпигонства и эклектизма. В одном спектакле могли соединяться несовместимые приемы; сталкивались, диссонируя, разрушая его целостность, сценические средства – бытовая повседневность и патетика, житейская конкретность и масштабный гротеск («Вид с моста» А. Миллера, Московский театр драмы (1959), А. Арбузов «Иркутская история», Большой драматический театр (1960) и т.д.).

Возникла система альтернативных театров на малых сценах. В 1940-е – начале 1950-х годов в споре с официальным искусством (в том числе с прак-

тикой МХАТа) в 1956 году как студия молодых актеров был открыт театр «Современник» (реж. О. Ефремов, с 1971 г. Г. Волчек). В 1964 году на базе студии училища имени Б. Щукина был создан Театр на Таганке, который «приобрел в атмосфере застоя» значение «духовной фронды» (реж. Ю.П. Любимов).

Культурный вакуум сталинской эпохи оказался разомкнут, и стало возможным знакомство не только с русским театральным авангардом начала XX века, но и с западной культурой, западной драмой абсурда, что способствовало обновлению отечественной драматургии.

Первым в 1960-е годы поэтику абсурда в русской драме начинает культивировать А. Амальрик. Он больше известен как историк, публицист и общественный деятель, автор нашумевшей книги «Доживет ли Советский Союз до 1984 года?», меньше – как драматург, писавший пьесы в духе театра абсурда.

«Пьесы Андрея Амальрика подлинно абсурдны, в них всё абсурдно: ситуации, диалог, развитие действия и даже авторские ремарки. Подтекст здесь гораздо сложнее; более того, он многослоен и позволяет плюралистическую интерпретацию, меняющуюся в зависимости от глубины пласта. Алогизм и парадокс пронизывают здесь всю фактуру. Она настолько сложна, что невозможно пересказать содержание ни одной из этих пьес, попытка пересказать абсурд – абсурдна», – пишет Ю. Мальцев [Мальцев, с. 3]

В СССР с пьесами А. Амальрика можно было познакомиться только в самиздате, а напечатаны они были за рубежом в 1970 году в Амстердаме (Амальрик А. Пьесы. Фонд имени Герцена. Амстердам, 1970. 287 с.). В связи с пьесами было возбуждено уголовное дело по ст. 228 Уголовного кодекса РСФСР, то есть по обвинению в изготовлении, хранении и распространении порнографических произведений. Как пишет сам А. Амальрик в «Записках диссидента», пьесы, отчасти, стали причиной его сибирской ссылки.

В предисловии к зарубежному изданию своих пьес А. Амальрик сам отмечает влияние на него русского авангардизма и западной драмы абсурда: «В 1962 году я прочёл пьесу Хлебникова «Госпожа Ленин», и мне самому захотелось написать пьесу. Я начал писать, но дело не двигалось. Спустя год мне в руки попал чей-то доморощенный перевод «Плешивой певицы» Ионеско – и я был потрясён» [Амальрик, 1970, с. 7]. В этой пьесе, как указывает драматург, «нашло стройное и законченное воплощение» того, что он сам раньше смутно ощущал. Она и подтолкнула его к написанию драматического произведения с приёмами абсурдистского театра. Среди драматургов, оказавших на него большое влияние, он также называет С. Беккета, Н. В. Гоголя, А. Сухово-Кобылина и Д. Хармса, то есть тех, в чьём творчестве так или иначе реализуется поэтика абсурда.

Э. Ионеско пишет: «...театр абсурда был для меня театром борьбы – именно таким он был для меня – против буржуазного театра, который он иногда пародировал, и против реалистического театра» [Ионеско, 1999, с. 587]. Эти слова можно отнести и к А. Амальрику. Классический реалистический театр А. Амальрик характеризует как псевдоискусство [Амальрик, 1970, с. 6]. Он не принимает его основной принцип жизнеподобия, его отталкивает психологизм, «перевоплощение» в игре актёров. Объясним и интерес к русскому авангардному театру и западному театру абсурда, определяющей чертой которых становится установка на условный характер происходящего. В «Записках диссидента» А. Амальрик иронизирует над «нешуточными» идеологизированными названиями советских театров: Театр имени Московского Совета, Театр имени Ленинского комсомола, Театр имени Советской Армии, «их главные режиссеры походили скорее на генералов, чем на режиссеров» [Амальрик, 1970, с. 13]. Поэтому первым стремлением Амальрика было преодоление общепринятых представлений об искусстве за счёт расширения сферы смысла, освоения и вовлечения в культуру явлений социально табуированных и непристойных. Во всех его

пьесах, как правило, развёртывается три тематических пласта: разветвлённая агентурная сеть госбезопасности («каждый третий – осведомитель»), порождающая атмосферу всеобщей подозрительности, страха, оборотничества; сексуальная свобода, вплоть до всякого рода половых девиаций (что давало основание советской критике говорить о «порнографии» его пьес); насилие, жестокость, убийство, разработанные в стилистике «чёрного юмора».

Разумеется, подобная «шокирующая» тематика, призванная сломать стереотипы привычного восприятия искусства, определила «непроходимость» драматургии Амальрика в советской литературе и театре. Пьесы Амальрика, как и западных абсурдистов, большей частью одноактные, без сюжета как причинно-следственной цепи событий. Это ряд сцен, сменяющих друг друга с появлением нового действующего лица.

В первой ранней пьесе «Моя тётя живёт в Волоколамске» приёмы абсурда нарочиты и явно носят заимствованный характер.

Так, в название вынесено лицо, которое на сцене не появляется и в действии не принимает участия. Оно лишь упоминается одним из персонажей – Неврастеником, который всё собирается, но так и не соберется написать письмо тёте в Волоколамск. Подобная дисфункционализация заглавия отсылает к «Лысой певице» Э. Ионеско, к нему же восходит и абсурдная дезорганизация времени. Как и в «Лысой певице», супруги Смиты говорят о некоем Бобби Уотсоне как об умершем то два года назад, то три, то полтора; часы отбивают беспорядочное количество раз. Так, в пьесе Амальрика Профессору сначала приходит письмо, в котором сообщается, что профессор Рихард фон Хаггель-Глобау скончался 12 мая 1938 года, на что Профессор замечает: «Я познакомился с покойным на конгрессе в Мюнхене в прошлом году» [Амальрик, 1970, с. 43]. В этот же день он получает письмо из посольства ФРГ от 8 июля 1963 года, где ему сообщается адрес профессора Рихард фон Хаггель-Глобау.

Но если у Э. Ионеско разрушение временных связей, с одной стороны,

отражает свойство человеческой памяти, а с другой – условность, относительность времени, устанавливаемого человеком, то у Амальрика служит, скорее, сатирическим намёком на абсурдные последствия железного занавеса, надолго лишившего русскую науку и культуру возможности общения, связи с западным культурным и научным миром: адрес (возможность общения) появляется слишком поздно (профессора уже нет в живых). Однако сопоставление двух дат: 1938 год – время сталинских репрессий и 1963 год – время так называемой хрущёвской оттепели, отражает в контексте пьесы иронический взгляд автора на эпоху оттепели.

Отсутствие причинно-следственных связей, как отмечает Ж. Жаккар, также лежит в основе неадекватных реакций персонажей в драме абсурда [Жаккар, 1995, с. 220]. Герои А. Амальрика, так же как и герои Э. Ионеско, удивляются, принимают за исключительное, невероятное обыкновенное, а нечто необычное оставляет их равнодушным, воспринимается как обыденное. Так, в «Лысой певице» всех шокирует поведение мужчины, спокойно завязывающего шнурок на улице; господин, читающий газету на скамейке, кажется им странным. В пьесе А. Амальрика Неврастеник с раскрытым зонтом в комнате вызывает подозрения, но никого не удивляет то, что у домработницы есть жена, которая к тому же приходится ей и дочерью, что жена профессора «чёрная, как негритянка».

Новым является приём персонификации свойств человеческого характера. Среди действующих лиц пьесы Амальрика оказываются такие фигуры, как Добродушие профессора, Честолюбие профессора, Осторожность профессора. С одной стороны, аллегорические персонажи пародируют амплуа резонёров в советских комедиях, на что указывают и стереотипы масок этих персонажей: Добродушие – «человек в украинской вышитой рубашке», Честолюбие и Осторожность – «человек в форме полковника», Честолюбие – «элегантно одетый человек». С другой стороны, аллегории Амальрика напоминают пьесу В. Хлебникова «Госпожа Ленин», где действующими

лицами являются чувства и свойства характера человека: Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Страха, Голос Воли и т.д. Однако один и тот же приём выполняет у драматургов разные функции, например: у В. Хлебникова Голоса «показывают богатейший внутренний мир главной героини, где каждое чувство обострено, где подмечаются малейшие подробности окружающего...» [Красильникова, 1997, с. 36]. Главным предметом изображения в «Госпоже Ленин» является не действие, не поведение, а внутренние ощущения, состояние души героини и основной конфликт – философский, бытийственный: человек оказывается «мал и ничтожен перед лицом мирового Зла, Вечности» [Красильникова, 1997, с. 36]. А. Амальрик, используя этот приём, разрушает иллюзию достоверности, реальности происходящего на сцене, подчёркивает условность персонажа. В концептуальном плане аллегорические фигуры отражают не «богатство внутреннего мира», а, скорее, его опустошение: социальные функции приспособления и выживания в окружающей враждебной среде вытеснили все другие человеческие чувства.

Порядок появления персонажей на сцене – Добродушие профессора, Честолюбие профессора, Осторожность профессора – соответствует процессу опустошения души Профессора в течение жизни. Его итог находит выражение в начальной ремарке пьесы. «Профессор сидит за совершенно пустым столом», «совершенно пустые книжные полки» [Амальрик, 1970, с. 11]. Утверждение профессора и его жены о наличии книг, которых на самом деле на полках нет, отражает абсурдную логику: если есть профессор, то должны быть книги:

Ж е н а. Мой котик тоже очень любит читать. Посмотрите, сколько у нас книг.

Ч е с т о л ю б и е. Но мне кажется, полки пустые.

П р о ф е с с о р. Да, они сейчас пустые, но, вообще, там должны стоять книги [Амальрик, 1970, с. 20].

Пародией на пресловутую «партийность» как принцип изображения любого предмета в советском искусстве с народной, революционной точки зрения, служит введение античного хора. Сцену свидания Неврастеника и Жены профессора он выстраивает так, что все остальные действующие лица тоже присутствуют в это время на сцене, «образуя подобие античного хора», исполняющего революционную песню «Смело, товарищи, в ногу» в течение любовной сцены.

Эту сцену можно сравнить с рассказом «Помеха» Д. Хармса.

П р о н и н. У вас очень красивые чулки.

И р и н а М а з е р. Вам нравятся мои чулки?

П р о н и н. О, да. Очень. И схватился за них рукой.

И р и н а. А почему вам нравятся мои чулки?

П р о н и н. Они очень гладкие.

И р и н а (*подняла свою юбку*). А видите, какие они высокие?

[Хармс, 1991, с. 322]

В пьесе «Моя тётя живёт в Волоколамске» действия и реплики героев скорее комичны.

Ж е н а. Здесь очень жарко.

Н е в р а с т е н и к. Вы можете снять что-нибудь. Не стесняйтесь, пожалуйста.

Ж е н а. Пожалуй, я сниму чулки.

Н е в р а с т е н и к. О да, снимите чулки. (*Вежливо.*) Вам не помочь?

Ж е н а (*снимая чулки*). Благодарю. У меня что-то с правой подвязкой. Всё время сползает чулок.

Н е в р а с т е н и к. Я заметил это, когда ты только вошла [Амальрик, 1970, с. 28].

В рассказе Хармса «силы порядка, не колеблясь, ... вмешиваются в любовные шалости героев, выступая в качестве регуляторов желаний» [Жаккар, 1970, с. 215]. Рассказ заканчивается арестом, который и становится «помехой»

реализации любовного влечения. У Амальрика «помехой» выступает античный хор, распеваящий революционную песню как тайное «недреманное око». Явной же причиной незавершённой интимной сцены оказывается признание Неврастеника в «неспособности иметь отношения с женщинами». Однако дефект героя оказывается связан с детскими травматическими впечатлениями. «Первое, что я помню: нас везут куда-то в вагонах для скота. Грязь, вонь, истошный детский визг, миганье коптилки. Потом пыльный степной город. Недоедание» [Амальрик, 1970, с. 31]. Эта картина носит явно автобиографический характер. Писатель вспоминает: «На улице нас застала воздушная тревога: немцы бомбили Москву... По словам матери, я всё время плакал в метро и повторял: «Нас погнали, как свиней, как свиней». Потом я помню освещённую коптилками теплушку, в которой мы ехали в эвакуацию, и пыльный степной город Оренбург, на самой границе Азии и Европы» [Амальрик, 1970, с. 53].

Таким образом, и у Амальрика косвенным «регулятором желаний» выступает агрессия социальной среды. При этом более близкий исторический фактор воздействия последней находит выражение в последующем развитии любовной сцены, принимающей абсурдный характер за счёт семантического диссонанса предмета речи персонажей и ситуации.

Ж е н а (*берёт книгу*). О, это моя любимая книга. Скажите, какое место в ней нравится вам больше всего?

Н е в р а с т е н и к (*берёт у неё книгу*). Вот это. (*Читает.*) Если при замене одной из малых упомянутых величин на нуль из данного дифференциального уравнения возникает линейное или какое-либо другое интегральное уравнение, то общий интеграл последнего даёт приближение для решения исходного уравнения.

Ж е н а (*мечтательно*). Какое совпадение. Это и моё любимое место... [Амальрик, 1970, с. 27].

С одной стороны, «любимое место» из высшей математики знаменует, как и у Профессора (жалобы жены на его импотенцию), вытеснение сексуальных влечений социальными функциями, на что указывает и внешне абсурдное заявление Неврастеника, что его половая способность восстанавливается «обычно по первым вторникам каждого месяца», то есть по расписанию [Амальрик, 1970, с. 33]. С другой стороны, сцена получает комическое звучание, напоминая свидание в условиях конспирации: научный текст – своего рода тайный шифр влюблённых. Также своеобразным кодом вытесненной в подсознание Неврастеника сексуальности становится его особенно «любимое место» из другой книги:

«...Кролик – животное нетребовательное, быстро размножается. Его мясо очень вкусно, а мех – важное сырьё для фетрофильцевых и других фабрик. Главное в развитии кролиководства – сохранение молодняка (*Захлопывает книгу.*) Я очень люблю это место. Ты знаешь что-нибудь равное по силе?» [Амальрик, 1970, с. 27].

Причём, амбивалентная символика кролика как символа похотливости, плодовитости и в то же время боязливости, трусости реализуется и в том и в другом значении. Комплекс неполноценности, страх перед неведомой «давящей» силой мотивирует неврастению героя как его сущность.

Н е в р а с т е н и к. Словно какая-то тупая безликая сила давит на меня. О эта сила, так, должно быть, слепой слон идет сквозь джунгли, и треск падающих деревьев заглушает человеческие голоса» [Амальрик, 1970, с. 27].

Но Неврастеник – это ещё и симптом живой души, остро реагирующей на агрессию среды, сопротивляющейся её «тупой, безликой силе», обезличивающей всех и вся, что и демонстрируют другие персонажи. Проблема утраты советским человеком способности личностной самоидентификации в условиях тотального коллективизма и социальной унификации является в пьесе ведущим мотивом, который последовательно развивается от списка действующих лиц до финала во всё более и более абсурдных формах.

Никто из персонажей, обозначенных в афише пьесы, не имеет личного имени, а включение в её состав аллегорических фигур и «кошки профессора» означает неразличимость маски и живого лица, несущественность человеческого самоопределения. Не имея собственно имени, герои оказываются неспособны к возрастной идентификации себя и других.

Н е в р а с т е н и к (*спокойным тоном*). Сегодня день моего рождения.

Все облегчённо вздыхают.

Ж е н а. Сколько же вам лет?

Н е в р а с т е н и к. Угадайте.

О с т о р о ж н о с т ь. Похоже, что восемь.

Ч е с т о л ю б и е. Нет, четырнадцать.

Д о б р о д у ш и е. Двадцать семь.

П о э т. Тридцать пять.

П р о ф е с с о р. Пятьдесят два.

Д о м р а б о т н и ц а (*в дверях кухни*). Шестьдесят девять!

Н е в р а с т е н и к. Никто не угадал. Сегодня мне исполняется двадцать пять лет четыре месяца и три дня! [Амальрик, 1970, с. 24].

Уже чисто абсурдным выражением утраты половой самоидентичности является образ Домработницы, которая, по её собственным словам «жената», а её «жена» является одновременно и её «дочерью». Это заявление Домработницы никого не смутило.

Процесс обезличивания человека Амальрик остроумно и тонко воспроизводит в системе двойников. Молодой Неврастеник, явившийся к Профессору с научным трудом – первым и единственным предметом, заполняющим пустой стол Профессора, постепенно занимает всё больше места и внимания в его доме, как бы замещая хозяина и в то же время повторяя его жизненный путь. Он – в кругу добродетелей и пороков Профессора, олицетворённых в его друзьях, каждый из которых воспитывает молодого человека, внушая ему и Добродушие, и Честолюбие, и Осторожность. Он – с женой профессора. Он,

наконец, уличён вместо Профессора в соблазнении дочери-жены Домработницы. Все ополчаются против него, угрожая расправой, но в кульминационный момент преследования Неврастеника в балаганной клоунаде происходит идентификация его с Профессором – старый и молодой персонажи почти зеркально повторяют жесты друг друга.

«Звонок мало слышимый в общей суматохе. Профессор гоняется за Неврастеником. Все расступаются перед ними. Оба фехтуют на зонтиках, отчасти подражая Дугласу Фербенксу. Неврастеник пятится к книжным полкам. Ещё звонок. Поэт идёт открывать дверь. Неврастеник карабкается на полки. Профессор пытается подцепить его зонтом». (*Профессор хватается за сердце. Неврастеник прыгает с верхней полки, держа зонт как парашют*) [Амальрик, 1970, с. 51].

Далее Неврастенику «приклеивают» по принципу перевёртыша все грехи Профессора, обвиняя его в том, что он «под личиной друга тёрся около Профессора, медленно, но верно прививая ему буржуазные взгляды: карьеризм, тщеславие, аморальность, преувеличенное мнение о собственных достоинствах» [Амальрик, 1970, с. 53], а также соблазнение сорокалетней жены-дочери Домработницы.

В финале пьесы перед смертью Неврастеник произносит монолог, который окончательно объединяет его образ и образ Профессора. Ключевым моментом, своего рода подсказкой автора, указывающей на их двойничество, является воспоминание – видение Неврастеника. «Улица в предместье, обсаженная липами... Да, это Катценштрассе, коричневый особняк... и навстречу мне по песчаной дорожке идёт высокий седой старик. Это знаменитый учёный, я узнал его по портрету. О, как я мечтал об этой минуте! Здравствуй, профессор...» [Амальрик, 1970, с. 57]. Он «видит» немецкого профессора, с которым имел знакомство не с ним, а с Профессором.

Судьба Неврастеника – ретроспективный, трагикомический конспект судьбы Профессора: смерть души живой, души молодого означает рождение мёртвой души зрелого человека.

Финал пьесы: гибель Неврастеника и водружение Профессором знамени под барабанный бой, исполнение хором революционной песни «Смело, товарищи, в ногу...» означает окончательную победу силы толпы, массы над личностью.

Самой безобидной в театре Амальрика, является, пожалуй, «Сказка про белого бычка», которая тем не менее позволяет проследить направление художественных экспериментов драматурга. Здесь откровенно освещается проблема заторможенного, замедленного развития естественных половых чувств вследствие суровых моральных запретов, налагаемых на эту область, и умолчаний в идеологии и литературе, сопровождаемых романтизацией, наивной идеализацией любовных отношений, закреплявшихся в системе языковых «трафаретов». Это, в свою очередь, порождало крайний инфантилизм, застенчивость молодых людей, что и стало предметом осмеяния средствами абсурда. Главные герои пьесы – «молодые люди лет двадцати пяти» с детскими именами Ники и Коки, явились в детский «магазин игрушек», чтобы купить куклу для сестры Ники, которой «пять лет <...> Она ещё не говорит, но уже ходит» [Амальрик, 1970, с.163]. В случае если выбранная ими кукла сестре не понравится, молодые люди намерены оставить её себе. «Мы сможем играть в неё не хуже твоей сестры. Даже лучше, мы как-нибудь постарше и поумней. <...> Мало ли игр, в дочки-матери хотя бы» [Амальрик, 1970, с. 164]. Не оставляет без внимания автор и саму советскую куклу, популярного голого пупса, демонстрирующего отсутствие половых признаков.

Н и к и и К о к и (вскрикивают, наступая друг на друга).

К о к и. Голая – женщина!

Н и к и. Голая – мужчина!

<...>

К о к и. Женщина – мужчина!

Н и к и. Мужчин – женщина! [Амальрик, 1970, с.168].

Не забыт и советский физкультурный миф, сыгравший свою роль в вос-

питании сексуальной аскетики, в «закалке воли», подавляющей и вытесняющей желания тела.

К о к и. Чтобы закалить свою волю, ты можешь по утрам обливаться холодной водой.

П р о д а в щ и ц а. Делать зарядку.

К о к и. Заниматься спортом. Например, боксом.

П р о д а в щ и ц а. Или фехтованием.

К о к и. Или играть в футбол.

П р о д а в щ и ц а. В волейбол.

К о к и. В баскетбол.

П р о д а в щ и ц а. В гандбол [Амальрик, 1970, с. 173].

Появление Матери и Дочери словно реализует идею Коки играть в «дочки матери». Дочка, выбрав куклу, немедленно вовлекает Коки в эту игру, но возникает проблема мужской роли в ней.

Д о ч ь. Я буду матерью, а она (*указав на куклу*) дочкой.

К о к и. А кем буду я?

Д о ч ь. Там посмотрим [Амальрик, 1970, с.178].

В облике Дочери автор также акцентирует не детский возраст героини, а детскость как свойство характера, независимое от возраста: «...**вовсе** не обязательно, чтобы дочь играла девочка. Это может быть взрослая девушка небольшого роста. Не нужно точного подобия маленькой девочки, но пусть она будет одета в детское платье и иногда ведёт себя как пятилетняя девочка» [Амальрик, 1970, с.174].

Далее, разводя в разные концы сцены группу «играющих» Коки и Дочери и группу неиграющих Ники, Матери и Продавщицы, автор посредством приёма параллельного монтажа стыкует реплики диалога той и другой группы, снимая в речевом потоке границы между детской игрой и взрослой «жизнью», которые то отождествляются, то меняются местами. Так разговор о чувствах во «взрослой» группе продолжается в тех же словах в «детской»,

а романтические фантазии «пятилетней девочки» о «первой встрече», «любви с первого взгляда» дословно повторяются в любовных объяснениях Ники с Матерью и Продавщицей. При этом, весь любовный дискурс составляется из клишированных выражений, этикетно-речевых формул: нравственного дискурса («П р о д а в щ и ц а. Зачем же мазать всех чёрной краской») [Амальрик, 1970, с.164]. «Н и к и. <...> Можно подумать, что мы для вас не люди, а...(подыскивает слова) игрушки!»); философского («Коки (*философски*). Жизнь слишком сложная штука, чтобы всё можно было предусмотреть, не так ли?»), любовного (П р о д а в щ и ц а (*романтично*). Любовь проверяется разлукой»), литературно-критического («К о к и. <...> Просто он очень раним и пытается скрыть свои настоящие чувства под напускной грубостью и суровостью. Вот вы увидите, у него нежное и любящее сердце») [Амальрик, 1970, с.167] и т. д.

В то же время в ходе романтических любовных объяснений возникает и развивается в нарастающем в своей откровенности ритме мотив сексуальных девиаций. Коки, ревнующий Ники сначала к Продавщице, которую он пытается представить в самом неприглядном виде («У неё вислая грудь и кривые ноги...» [Амальрик, 1970, с.170]), а затем – в ещё большей степени к Матери, открывает Ники тайны истинного лица последней, одну другой «страшнее». Происходит целая серия абсурдных трансформаций образа Матери (приём, характерный для Э. Ионеско), превращающейся в «учительницу» Коки (будучи его ровесницей), которая соблазнила и развратила его, четырнадцатилетнего, потом – в лесбиянку, наконец, в самое страшное – в «сестру Ники», ещё утром бывшую пятилетней девочкой, не умевшую говорить, а теперь «сумевшую таки и заговорить, когда припёрло», и «переодеться» в Мать, и чужую девочку попросить у воспитательницы в детском саду, чтобы «маскарад был полным». «И всё потому, – объясняет Коки обезумевшему от ужаса Ники, – что она ненавидит тебя. Ей всё кажется, что родители любят тебя больше, чем её. Вот она и придумала способ, чтобы проникнуть тебе в доверие

и погубить тебя» [Амальрик, 1970, с. 191]. Эти домыслы Коки, оказывающиеся за пределами сознания Ники, провоцирует прорыв в подсознательное с позиций психоанализа.

К о к и. Недаром же Фрейд сказал: «Ищите люки в подсознание [Амальрик, 1970, с. 191].

Метафора тут же реализуется в комической пантомиме поисков.

Оба мечутся по сцене и ищут.

К о к и. Ищите двери!

Н и к и. Окна!

К о к и. Щели!

Н и к и. Дыры!

К о к и. Скважины!

Н и к и. Отверстия!

К о к и. Лазейки!

Н и к и. Пробоины! [Амальрик, 1970, с.191].

«Находкой», в согласии с Фрейдом, оказываются «сны». Продолжается натурализация метафоры «прорыва», «пробоины» в подсознание, поддержанной ремаркой *«Уцепившись за Фрейда, как утопающий за соломинку»* [Амальрик, 1970, с.191].

Н и к и. Проделали пробоину...

К о к и. И теперь оттуда хлещет...

<...>

Н и к и. Я захлёбываюсь... Я захлёбываюсь...

<...>

К о к и. Мы на дне... [Амальрик, 1970, с. 195].

Но, достигнув «дна подсознания», они утратили свой сознательный опыт. «Они оба мальчики и никогда не будут мужчинами» [Амальрик, 1970, с. 195], – констатирует Мать. – «На колу мочало, начинай сначала», – завершает комедию Дочь сказкой про белого бычка, «баюкая» куколку.

В одноактной пьесе «Четырнадцать любовников некрасивой Мэри-Энн»

имя героини – модная маска какой-нибудь безвестной некрасивой Маши N, соответствующая её сексуальным фантазиям о череде любовников, среди которых появляются один за другим Сказочник, Автомобилист-гонщик и заморский Принц, не считая упоминаемого персонажа – Студента, изучающего «химическое машиностроение», с которым все другие «не идут в сравнение». Сексуальные откровения персонажей здесь вписываются в новый мотив, кото-рый становится ведущим, – всеобщее доносительство и страх репрессий. Возникает он в момент появления Принца как опасение неприятностей за связь с иностранцем. И здесь, используя приём параллельного монтажа, автор сталкивает любовно-романтический дискурс с репрессивным, достигая коми-ческой профанации и того и другого.

П р и н ц (*Мэри*). И не будет рассвета и долгого дня, только топот коня, только шёпот: «Ты – мой, я – твоя».

<...>

М э р и (*Принцу*). Нет, милый, это невозможно. У меня ревнивый муж, он ждёт меня.

С к а з о ч н и к (*Автомобилисту*). Не благоразумнее ли будет просто уйти? Тем более, что меня ждёт жена.

А в т о м о б и л и с т (*Сказочнику*). Внезапный уход вызовет большие подозрения, нас могут остановить.

П р и н ц (*Мэри*). Меня это не остановит. Я люблю тебя ещё больше

М э р и (*Принцу*). Но ты видишь, сколько у меня недостатков [Амальрик, 1970, с. 142].

Пропажа некоего письма студента из-под подушки Мэри-Энн служит поводом уже каскадного развития репрессивного мотива. Зная «общую картину» – каждый третий является осведомителем, «включая женщин и иностранцев», – Мэри, Сказочник и Принц, оставаясь втроём, подозревают друг друга. Соседи вносят в квартиру Мэри парализованного Автомобилиста, который, едва ворочая языком, бредит «какой-то сетью». Отходя от паралича

и набирая власть и силу, Автомобилист трансформируется в строгого моралиста, беспощадного судью, разоблачающего в краже письма Сказочника, терроризирует его, а затем и всех других, принуждая «громко радоваться успехам химического машиностроения», скандировать лозунги.

Метаморфоза Автомобилиста, как и вся сцена «перевоспитания» под угрозой насилия «любовников» в послушных граждан, занятых только прославлением производственных достижений отечества, является аллюзией сцен из пьесы Э. Ионеско «Картина», в которой Толстый господин, превратившись из послушного «ребёнка» в диктатора, принуждает с помощью пистолета свою злую сестру Алису к смирению и послушанию, более того, стреляет в неё и превращает уродливую однурукую старуху в статую прекрасной принцессы. Э. Ионеско во вступительной ремарке к пьесе настойчиво рекомендует актёрам, которые будут играть роли персонажей, отказаться от «реалистической, вернее, натуралистической игры», от «психологического содержания», не акцентировать «социальное содержание», которое является случайным, второстепенным. «Эта площадная клоунада должна играть в манере максимально детской, максимально преувеличенной, максимально «идиотской» [Ионеско, 1999, с. 234]. Благодаря такой «манере», мотивы «террора» приобретают не только социальный, но и универсальный многозначный характер, а главное неожиданный, парадоксальный смысл: насилие, смерть преобразуют человека, возвращают ему молодость, красоту, дают совершенство и высшее «королевское» назначение, что, в свою очередь, является метафорой творчества – творческого насилия над грубой, но живой материей, «смерти» живого, несовершенного в идеальном, но неподвижном образе «картины».

Амальрик, напротив, подчёркнуто социализирует игровую ситуацию, превращая её, по сути, в социальную сатиру, ужесточает рисунок террора красками чёрного, «садистского» юмора. Обрамлением действия, создавая кольцевую, замкнутую композицию, служит мотив жестокого садистского насилия, разработанный в стиле «чёрного юмора». В начале пьесы Сказочник

рассказывает, всё более «воодушевляясь», как он расправляется с надоевшей женой, обстоятельно перечисляя все известные способы насилия от пощёчины и битья «чем попало» до садистского уродования тела, и пыток убийства: «Потом я гашу сигарету о её губы и, чтобы покончить со всем этим, выбрасываю жену в окно» [Амальрик, 1970, с. 124]. Комическое отстранение ужасного создаётся неадекватной реакцией слушательницы, которая спрашивает по окончании рассказа, как на это всё «реагирует» жена, и ответом Сказочника: «Самым некрасивым образом. Она доносит на меня властям. Уже два раза меня осуждали на две недели, и я мёл улицу в обществе каких-то хулиганов» [Амальрик, 1970, с. 128].

В финале перечень жестокостей этой «страшной сказки» дословно повторяется в угрозах Автомобилиста, причём, завершающее список убийство тут же осуществляется, сказка становится былью: по команде Автомобилиста «Мэри-Энн и Сказочник выбрасывают Принца в окно», затем та же участь постигает и Мэри-Энн, которая летит в окно от «пинка под зад». Всё это явно напоминает кукольный балаган, клоунаду, восходя, скорее, к театру русских авангардистов-обэриутов, нежели западных абсурдистов, использовавших подобные приёмы не в столь гротескной манере. Модус трагифарса находит выражение также в дефективности персонажей: у Мэри-Энн «нет зада», «плоская грудь», Сказочник страдает комплексом сексуальной неполноценности, дефективность Автомобилиста просто абсурдна: при его профессии тренера-гонщика он и дальтоник, и шизофреник, и паралитик. Тотальная дефективность может быть истолкована и как трагическое следствие репрессивного режима, и как его причина (Автомобилист – носитель дискурса власти), и одновременно как приём кукольного фарса. Приём, концентрированной сюжетной формулой и философской идеей которого становится «текст в тексте» – сказка подруги Мэри-Энн «Зелёные штаны»: «какое-то существо бежит к урне, оно бежит, бежит, и так проходит вся жизнь» [Амальрик, 1970, с. 129]. Урна может быть и погребальная, и мусорная.

По логике семантической переклички с «зелёными штанами», скорее всего, актуальна последняя.

Те же художественные принципы абсурда в построении действия, в разработке персонажей используются Амальриком в пьесе большого формата в трех действиях «Восток-Запад».

Конкретизируя географическое место действия – «гостиница в Суздале», Амальрик создаёт национальный хронотоп, эксплицирующий тематику российского провинциализма и остановившегося времени. Древний город предстаёт как глухое, грязное захолустье, отлучённое от цивилизации и утратившее святость: церкви, монастыри заброшены, запущены, осквернены, в одном из них располагается колония для малолетних проституток. Сюда приезжает студент-историк изучать памятники старины и его любовница, немолодая (на двадцать лет старше студента) увядающая «певица». Фарсовые коллизии первого действия (любовников подселяют в трёхместный номер к Политруку, измена с ним певицы, флирт Студента с горничной, интимные подробности) завершаются поразительными разоблачениями Девушки-горничной: Политрук оказывается тайным резидентом китайской разведки Цу Сяо, который соблазнил Девушку и завербовал её как агента. Интрига шпионского «романа» развивается во втором действии, переплетаясь с фарсово-эротической линией. На сцене появляется Надзиратель из женской колонии, который в ходе мирной беседы с Политруком и Студентом в номере гостиницы «достаёт из мешка автомат» и превращается в следователя госбезопасности, тут же допрашивающего Цу Сяо и вырывающего у него признание в том, что он завербовал «двести двадцать шесть миллионов советских людей», то есть всё население страны. Это абсурдное заявление не смущает Надзирателя, требующего «списки агентов» и тут же расстреливающего китайского резидента, не раскаявавшегося в «ошибочности своих догматических взглядов» и погибающего с кличем «Да здравствует мировая революция!» [Амальрик, 1970, с. 93]. Надзиратель, подозревая всех в поли-

тической неблагонадёжности, выволакивает из номера мешок с трупом Политрука – Цу Сяо и заодно «уводит» в качестве любовницы Возлюбленную Студента, по сути, исчерпывая фарсовый сюжет. Поэтому третье действие как будто пристёгнуто к первым двум, тем более что выполнено оно в неожиданно «серьёзном», даже лирическом модусе. Любовные откровения Студента и Девушки подаются в психоаналитическом ключе: герои делятся воспоминаниями о своём детстве, первых эротических переживаниях, снах, в которых нашли выражение половые комплексы, сексуальные фобии. В то же время череду абсурдных метаморфоз и нелепостей сменяет сентиментальная поэтика воображаемого Студентом путешествия с любимой девушкой в Москву, Галлин, Англию, Америку.

Такое сочетание абсурда и поэзии характерно для некоторых пьес С. Беккета (например, «Последняя лента Крэппа», «Зола», «Каскандо»), Ф. Аррабаля («Пикник»), но в более органичных формах синтеза, тогда как у А. Амальрика это соединение явно эклектично.

Завершают движение от абсурда к поэзии философские притчи из древнего китайского эпоса о людях и лисах, оборачивающихся людьми. Абсурду разрушительного оборотничества в атмосфере советского режима контрастно противопоставляется языческое оборотничество, соединившее человека и природу. Правда, в китайском древнем эпосе из пятисот томов только десять содержат истории «о лисах», а «о бесах» – сорок томов [Амальрик, 1970, с. 117]. В проекции на художественный мир пьесы эта пропорция актуальна: на одну «лису»-Девушку приходится прочих «сорок бесов». Заключительная ремарка определяет ещё одну смысловую функцию притчи о «лисах», соединяющихся с людьми и обогащающих их мир. В ситуации обострившихся политических отношений между Россией и Китаем в связи с «культурной революцией», между Россией и Америкой в связи с кубинскими событиями, Амальрик возлагает миссию миротворчества на культуру. Именно в этой сфере «лисы», проникающие в Россию в виде «агентов» и «враждебных

голосов», несут идеи взаимопонимания, уважения и солидарности.

С т у д е н т (*крутит ручку приёмника*). Вы слушаете голос Америки и Вашингтона. <...>

Русский голос с американским акцентом. Суздаль – один из древнейших городов Руси, красоте старинной архитектуры которого могут позавидовать даже многие западноевропейские города... [Амальрик, 1970, с. 121].

Финал, таким образом, замыкая композицию пьесы в кольцо, возвращает к зачину, эксплицируя название пьесы «Восток-Запад» не в антагонистическом, как в содержании первых двух действий абсурда, а в примиряющем, созидательном аспекте, как в тексте третьего действия.

В целом пьеса показывает поиски Амальриком синтеза жанровых элементов эротического фарса, политического скетча и философской притчи, объединяемых на основе ирреализма в формах абсурда, фантазии, мифопоэтики, хотя, на наш взгляд, этот синтез не получил пока достаточно органичного художественного воплощения. Сама заявка была весьма перспективной, предвосхищающей подобный синтетизм в литературе русского постмодернизма. Кстати, не была ли притча о лисах заимствована у Амальрика В. Пелевиным в романе «Священная книга оборотня» (2004). Но даже если это только совпадение, оно знаменательно в общей логике художественных исканий в сфере нереалистического письма в русской литературе.

Пьеса «Конформист ли дядя Джек?» (1964) в общей подборке издания выполняет функцию «театрального разезда», будучи помещённой после всех других пьес драматурга и перед заключающим сборник ремейком гоголевского «Носа». Действие происходит в комнате московской квартиры среди развешанного на верёвках белья, где собралась интеллигенция и случайная публика в ожидании драматурга «дяди Джека», который должен прочитать новую пьесу.

В сцене спора интеллигенции об авангардном искусстве используется принцип повторения или тавтологии, речь героев обесмысливается, распадаясь на слоги, превращаясь в игру слов, а затем и вовсе становится поводом для клоунады: герои кувыркаются, произнося слоги.

К р и т и к (*наступая на сына*). Другое название – оп-арт.

С ы н (*наступая на критика*). Другое название – поп-арт.

Д а м а. Оп-арт, оп-арт!

Д о ч ь. Поп-арт, поп-арт!

К р и т и к. Оп-арт поп-арта!

С ы н. Поп-арт оп-арта!

Д а м а (*в ярости*). Оп!

Д о ч ь (*в ярости*). Поп! (*Кувыркаются*).

К р и т и к (*в ярости*). Оп!

С ы н (*в ярости*). Поп! [Амальрик, 1970, с. 216].

К финалу пьесы речь персонажей переходит в абсурдный поток бессвязных реплик, в агрессию. Они срывают верёвки с бельём, потом запутываются в простынях и «кажутся привидениями».

В с е. Пришел-пришёл! Ха-ха-ха-ха!

Мы волчьи сыновья!

Пришел-пришёл! Ха-ха-ха-ха!

Живём в лесу не зря!

«<...>Все мечутся по сцене. Падают люстра. <...> рушатся декорации. Тут и пьесе конец: опускается занавес» [Амальрик, 1970, с. 232].

В сатирическом фарсе Амальрик издевается над диссидентствующей в кухнях интеллигенцией 1960-х годов, радикализм которых, по большей части, носил эпигонский и конформистский характер. Это находит выражение в появлении бессменной представительницы домкома, при виде которой «диссиденты» немедленно «перекрашиваются» в лояльных советских граждан. Пародируя критический дискурс как официального, так и неофициального

толка, Амальрик использует хорошо уже им отработанный приём смешения реплик из несовместимых речевых зон: бытовой, научной, художественной, политической, низкой, высокой и т. д. в общем речевом потоке полилога.

К р и т и к. Система товарища Сидорова!

Д а м а. Жопа Иван Ивановича!

П о д п о л к о в н и к. Традиции Некрасова!

А к т и в и с т к а. Пусть всегда будет солнце!

Ж у р н а л и с т. Тысяча меньше миллиона!

Х о з я й к а. Головой мотать, как лошадь!

С ы н. Направлен в вытрезвитель!

Д о ч ь. Троцкисты – онанисты!

К р и т и к. Апофеоз добра!

Д а м а. Уничтожайте мух!

П о д п о л к о в н и к. Достоинство граждан!

А к т и в и с т к а. Маоисты – оптимисты!

Ж у р н а л и с т. Я девочка, я девочка!

Х о з я й к а. Центристы – педерасты!

С ы н. Почти что Ионеско!

Д о ч ь. Коллективный агитатор!

К р и т и к. Поступили в продажу!

Д а м а. Ревизионисты – мазохисты!

П о д п о л к о в н и к. Выставка достижений!

А к т и в и с т к а. Интеллигенты – импотенты! [Амальрик, 1970, с. 230].

В целом же, соединение абсурда и гротеска восходит больше к эстетике русского авангарда, чем к западному театру абсурда. И именно в развитии этой традиции Амальрик предвосхитил русский постмодернизм. Так же как и предтечей стал Амальрик в создании ремейков русской классики, примером которых может служить его «Нос! Нос? Но-с!»

В своих драматургических экспериментах он в основном заимствует

художественные идеи и технику западного театра абсурда, редко поднимаясь при этом до философских универсалий, концептуальных формул существования человека, его отношения к миру и мира к нему. Его первый учитель Э. Ионеско ставит в центр философскую проблему – проблему бытия вообще: «Я хотел высветить странность нашего бытия вообще, поделиться своим удивлением перед жизнью. Ведь странно абсолютно всё: наши слова, жест, которым кто-то берёт стакан и выпивает его, – короче, сама наша жизнь <...> Но как только мы принимаем жизнь, оказываемся внутри неё, удивление, абсурд исчезают» [Ионеско, 1999, с. 385]. Амальрик чаще всего «склоняет» поэтику абсурда на отечественные нравы. Как пишет Ю. Мальцев, «Амальрик считает, что нашу сегодняшнюю советскую действительность невозможно описать в манере старого реализма, отношения меж людьми усложнились и в то же время обесчеловечились (отчуждение), повседневная жизнь полна иррациональности, уродливости и абсурда, поэтому только новая, более сложная техника письма может справиться с задачей адекватного изображения сегодняшней жизни» [Мальцев, с. 3]. В пьесах А. Амальрика отразились его взгляды на советскую культуру, идеологию, а также на значимость и судьбу личности в государстве. «Мне с детства был органически чужд режим, при котором я вынужден был жить, его культура казалась мне убогой, идеология фальшивой, а навязанный моим согражданам образ жизни – унижительным. Я индивидуалист по натуре, и мой протест всегда был личным протестом. Я всегда сам хотел отстаивать свое человеческое достоинство и право быть свободным. Но я не хочу быть понятым так, что я всегда думал только о себе. Я хотел бы – и, может быть, мой пример помогает этому, – чтобы каждый мой соотечественник тоже почувствовал значимость собственной личности» [Амальрик, 1991, с.34] , – пишет А. Амальрик.

При этом, как это свойственно подражателям, неизменно преувеличивая функционирование абсурдных образов в художественной системе целого, Амальрик буквально следовал наставлениям Э. Ионеско: «...раз ценность

театра заключается в раздувании эффектов, следовало раздуть их ещё пуще, подчеркнуть, максимально выделить. <...> Следовало не прятать все его ухищрения, а сделать их ещё более заметными, нарочитыми, дойти до предела гротеска, карикатуры, превзойти бледную иронию одухотворённых салонных комедий» [Ионеско, 1999, с. 543]. Ученик явно превзошёл в этом своего учителя.

Ни по форме, ни по содержанию пьесы Амальрика не могли быть ни опубликованы, ни поставлены в театрах в то время, поэтому не нашли широкой публики, не имели серьёзного влияния на литературный процесс. Но, будучи локализованы в пространстве злободневных, социальных, нравственных, политических проблем своего времени, они не были востребованы и в новую эпоху гласности.

Тем не менее именно Амальрик создал задолго до постмодернистов настоящий русский театр абсурда. Он один из первых, подобно западным абсурдистам, использовав новаторскую технику, начал работу по деидеологизации русской речи, раскрепощению человека, освобождению его от запретов и табу, налагаемых на естественное человеческое развитие догматами советского морального кодекса, остро и обнажено поставил проблему «совка» как существа, утратившего способность личной самоидентификации, восстановил ценность изображения человека в его духовной и психофизической органике, включая психоаналитический аспект.

Всё это позволяет утверждать, что имя Амальрика незаслуженно забыто.

1.3. Художественные принципы в драматургии реалистического типа: А. Вампилов

А. Вампилов, существенно обновляя стилистику театра, также использует поэтику авангарда и абсурда, что отмечено в исследованиях Ф. Фарбер, Т. М. Меркуловой, Н. М. Кузнецовой.

По замечанию Н. М. Кузнецовой, в последние годы «Вампилов вплотную подошел к осмыслению поэтики драмы абсурда» [Кузнецова, 2008, с. 124], но, на наш взгляд, уже одноактная пьеса «Двадцать минут с ангелом» (1963) и затем «История с метранпажем» (1968) показывают опыт освоения драматургом техники абсурда. Однако в отличие от А. Амальрика А. Вампилов идёт более продуктивным для русской культуры путём соединения традиций отечественного комизма Н. Гоголя, А. Чехова, М. Зощенко, в произведениях которых, как утверждают современные исследователи, достаточно абсурдных ситуаций и героев с идеями абсурдизма XX века.

А. Вампилов начинает свое драматургическое творчество с одноактных пьес: в 1962 году он пишет «Воронью рощу» и «Сто рублей новыми деньгами» – первоначальные варианты «Истории с метранпажем» и «Двадцати минут с ангелом», а его пьеса «Дом окнами в поле» (1963) была опубликована уже в 1964 году в журнале «Театр», но в рубрике «Народный театр», что само по себе ставило его в разряд непрофессионалов. В драматургии 1960-х годов одноактная пьеса считалась принадлежностью репертуара самодеятельного театра. Ведущие драматурги того времени: А. Володин, В. Розов, А. Арбузов пренебрегали этой формой. Этот факт объясняет, почему к малой форме драматург возвращается вновь уже после успеха полноактной пьесы «Прощание в июне» (1966), после того, как им уже была написана «Утиная охота» (1967) и опубликована пьеса «Предместье» («Старший сын») (1966–1968). По всей стране идут спектакли по пьесе «Прощание в июне», он уже принят в Союз писателей (1966) и достаточно известен как драматург. В 1968 году Вампилов перерабатывает две свои ранние одноактные пьесы и оформляет их в единое целое под общим названием «Провинциальные анекдоты» с подзаголовком «Трагикомическое представление в двух частях». Жанр трагикомедии сам по себе подразумевает парадоксальное сочетание несочетаемого: смешного и серьёзного, весёлого и страшного, жизни и смерти. «Фарс, – по мнению Э. Бентли, – соединяет прямые и неистовые

фантазии с бесцветной будничной действительностью. Взаимодействие между тем и другим составляет самую сущность этого искусства, диалектику фарса» [Бентли, 1978, с. 224], для него «... характерно создание и использование максимально глубоких контрастов между тоном и содержанием, внешним видом и сущностью...» [Бентли, 1978, с. 226].

В обращении к этому редкому и трудному жанру была своеобразная дерзость молодого драматурга.

Название драматического цикла «Провинциальные анекдоты» было эпатажным для советского театрального официоза. Анекдот, с одной стороны, считался низким, грубым, нецензурным видом устной народной словесности, с другой стороны, бытуя в зоне нелегальной массовой культуры, нёс мощный оппозиционный по отношению к советской системе заряд и потому был запретным жанром. Оправдательным жестом служила атрибуция «провинциальности» как знака удалённости от государственной метрополии, от культуры, знак захолустного существования, которое уже само есть анекдот, то есть нечто отклоняющееся от нормы и чреватое неожиданными развязками обыкновенных ситуаций и характеров. Этот принцип вынесения за пределы центра, в российское захолустье комических героев, оправдывающий любое, самое абсурдное положение, самые дикие натуры, традиционен для русской драматургии, достаточно вспомнить провинциальный хронотоп «Ревизора», «тёмное царство» А. Островского, усадебный провинциализм чеховских комедий.

Вампилов также умело обыгрывает провинциализм в хронотопе и характерах героев своих одноактных пьес. Действие первого и второго «анекдотов» происходит в номерах «провинциальных гостиниц». Гостиница как знак отчуждения от приватного, личного, домашнего, как образ, противоположный закреплённости, незыблемости, корням, становится метафорой жизни как временного пребывания человека, пограничного состояния, зыбкости существования.

Название гостиницы «Тайга» определяет человеческие взаимоотношения, далекие от цивилизации и культуры. Неоновая вывеска «Гостиница «Тайга», на которую указано в ремарке, как дань моде, как подражание «огням большого города», претензия на значительность, масштабность лишь усиливает, «высвечивает» убогость, дремучесть, глухоту и «непроходимость» ее обитателей.

В малое пространство одноактной пьесы А. Вампилов вводит большое количество действующих лиц: шесть в одном «анекдоте», семь – во втором. Для каждого из них определены имя, социальное положение (рабочие, интеллигенция), профессия (администратор, врач, преподаватель физкультуры и т. д.), характер межличностных связей (жена, молодожёны). Тем самым моделируется, как в классической драме, микросоциум с исконно присущей ему ценностной иерархией: командировочный «из Москвы», «из «Известий», «Из министерства» – «персона грата», «наборщик» – «мышь типографская...Тля!.. Букашка!..» [Вампилов, 1984, с. 230].

В «Истории с метранпажем», написанной, кстати, на пять лет позднее пьесы «Двадцать минут с ангелом», особенно очевидны аллюзии ревизорской темы Н. Гоголя и рассказа А. Чехова «Смерть чиновника». Причём, «намётанный глаз» вампиловского героя, так же как и гоголевского Городничего, не обманул внешний облик заезжего столичного гостя. «И в Москве шантрапы хватает. <...> Какое «вдруг»? вельветовый пиджачок, галстучек барахольный – видать птицу по полёту» [Вампилов, 1984, с. 214]. Но в безграничных, призрачных, «миражных» (Ю. Манн) пространствах России чиновник, вопреки народной мудрости «Лучше один раз увидеть...», доверяет больше слуху, чем зрению. Именно «слух», «известие» о приезде ревизора способствовали обману зрения целого чиновничьего аппарата. Лексическая переключка с гоголевским текстом: «пренеприятное известие» – «А из какой газеты... <...> Из «Известий» чего доброго?...» [Вампилов, 1984,

с. 216] усиливает впечатление реминисцентности вампиловского текста, на фоне которой особенно значимыми оказываются различия.

В отличие от «Ревизора» или «Смерти чиновника», где интригу истории создают отношения с «лицом», мнимым или реальным, в пьесе Вампилова паническое смятение чиновника вызывает не «лицо», даже не «известие» и даже не слово, а всего лишь часть слова, созвучие которого в небогатом культурном с номенклатурным уклоном опыте Калошина ассоциировалось с придворным чином.

К а л о ш и н. Метран-паж...Паж? В царское время при дворе чего-то такое было, а? [Вампилов, 1984, с. 237].

Само лицо – метранпаж Потапов – в развитии действия не участвует. Следуя абсурдной логике футбольного фаната, в пылу «борьбы» он не заметил оскорбительного смысла действий администратора и покидает гостиницу в поисках новой радиоточки, чтобы без помех дослушать репортаж.

В момент открытия истины герой будет потрясён именно этим обстоятельством: «Ну не идиот ли я?... Слова перепугался, звука... скрипа тележного...Стыд...Позор» [Вампилов, 1984, с. 230]. Так Вампилов вступает в эпоху текстуализации мира и отношений с ним человека, в область господства симулякров, по концепции постструктуралистов.

В качестве такого симулякра выступает слово «метранпаж», которое «обрастая» разными смыслами, значениями, наделяется властью, задает реальность, становится основой, «пружиной» действия, «разыгрывается» в ситуацию. Каждая его новая «маска» – знак, условный сигнал к поведению персонажей. Основной приём театра абсурда – игра значениями слова, его карнавализация, языковая полисемия становится «действообразующей».

Слово в значении придворного звания, чина (в России в начале XIX в.) «выключает» Калошина из времени, определяет его страх как вневременной, хронический, само же наделяется всевременной силой.

Чем более грозное слово «метранпаж» становится «ощутимым», приобретает «весомость», тем менее собственного веса в буквальном и переносном значении – тела и чина, авторитета, веса в обществе – ощущает герой Вампилова. Это ощущение собственной невесомости Калошин передаёт в словах.

К а л о ш и н. Что же тогда будет, а? Что же он тогда со мной сделает? Ведь тогда он... Ведь тогда он что захочет, то и сделает...Посадит на ладошку, дунет – и полетишь. Да еще может и так полетишь, что нигде не сядешь, не приземлишься никогда, а так и будешь вечно летать по воздуху! [Вампилов, 1984, с. 237].

Представление себя как «вечно летающего» порождает в новом самоопределении героя ещё более ничтожный образ. Высокомерный, самоуверенный Семен Николаевич Калошин, для которого «людей выше его ростом просто не существует» и который «прежде чем заговорить критически осматривает присутствующих», ощущает себя всего лишь «мелкой», «трусливой букашкой».

К а л о ш и н. Вы знаете, кто я? Я букашка, жучок, я божья коровка. Если я сейчас поднимусь – меня ветром унесет!» [Вампилов, 1984, с. 244].

Так, нарастающая полисемия реплик создаёт причудливый рисунок движения эмоций и логики поведения героя. Новый каламбур – метранпаж «их «Известий», чего доброго?» – может извести, свести с ума, – немедленно реализуется в попытке Калошина симулировать сумасшествие. Сумасшедший неподсуден, так как он вне социальных определений и обязанностей, и Калошин освобождается от знаков и связей своего социального положения, снимая с себя пиджак, галстук, башмаки, притворяясь, что он не узнаёт жену. Но разоблачение обнажает его действительное «безвесное», пустое существование.

К а л о ш и н. Хотел я от судьбы уйти: следы заметал, вертелся, петли делал, с места на место перескакивал. Сколько я профессий переменил? Кем

только не управлял, чем не заведовал? И складом, и баней, и загсом, и рестораном. И по профсоюзу, бывало, и по сапожному делу, и по снабжению, и по спортивному сектору – в каких только сферах я не вращался... [Вампилов, 1984, с. 254].

Карнавал словесных масок, замещающих героя и смеющихся над ним, продолжается. Образ «перескакивающего с места на место», «вращающегося» Калошина реализует «резиновую» сему его фамилии, подключая её к ассоциативному ряду футбольного мотива. Жил, как футбольный мяч, который гоняла судьба, который по ходу действия «пинают», «футболят», входя в спортивный азарт, и жена, приглашающая в номер своего любовника, кстати «преподавателя физкультуры», и любовник, «забавляясь», подбрасывая вопрос за вопросом: «Вы его не били?», «А не выражались?», – «загоняет в угол», доводя до предынфарктного состояния. И вся его жизнь – бесконечные «прыжки», «скачки» перед начальством, от начальства («Сколько ни прыгал, а досталась мне в конце концов эта гостиница») [Вампилов, 1984. с. 254].

Мотив игры получает еще одно значение: театральное представление, комедийный обман, и в этом качестве становится сюжетообразующим, определяет поведение Калошина на протяжении всего действия пьесы. Его реплика: «Такую вам, уважаемые, видимость устрою, такое вам покажу представление, что не возгордитесь и не возрадуетесь!», – обещание спектакля, где он и режиссер, и актер, играющий главную роль – роль сумасшедшего. Он сам, остальные, кроме Виктории, тоже «втягиваются» в представление. Приятель Калошина Рукоусев исполняет роль врача, Марина (масочность обозначена уже в портретной характеристике «чрезмерно крашенная женщина») – роль обманутой супруги, Камаев (театральность дана в авторской ремарке: «За норму поведения им принята некая развязная галантность») – роль друга жены.

Игра персонажей становится одним из приемов, раскрывающих утрату самоидентичности человека, его витальную несубстанциональность в мире,

где не осталось прочных оснований ни в семье (жена, изменяющая мужу, любовник, которого не устраивает перспектива брака с любовницей), ни на службе («летающий» с места на место Калошин, неизвестно куда и зачем командированный метранпаж, Виктория, всё «устраивающаяся на работу»). Игра одновременно скрывает и обнажает их сущность, что достигается несоответствием маски и ситуации.

Притворяясь сумасшедшим, Калошин в невольной игре слова «подвинулся» разоблачает действительное свое безумие и его причину.

К а л о ш и н. Я невелик барин, не метранпаж какой-нибудь, могу и подвинуться (*подвинулся*) [Вампилов, 1984, с. 236].

Расстройство разумной логики демонстрирует речь героя по телефону, повышенно эмоциональная, алогичная: «Псих я, понимаешь? Припадочный я!..Да нет же! Да нет же! Здоров я! ..Здоров, говорю!..Ну как будто бы!.. Милицию, кажись вызвали..» [Вампилов, 1984, с. 239].

В и к т о р и я. На этом и помешался.

К а м а е в. На чем?

В и к т о р и я. На метранпаже.

<...>

В и к т о р и я. ...И тронулся. С перепугу [Вампилов, 1984, с. 248].

Прогрессирующая абсурдность ситуации обозначена в парадоксальной смене пафоса действия: комедия готова обернуться трагедией. Загнанный в угол герой оказывается в пороговом состоянии сердечного приступа. Вся сцена «умирания» Калошина разыгрывается в трагикомическом ключе. Окружающие воспринимают предсмертное состояние Калошина как продолжение розыгрыша – «придуривания», «паясничанья», «шут гороховый», «артист». Автоматические действия «умирающего» на протяжении всей сцены (Рукоуев «пытается завладеть» рукой Калошина, чтобы прощупать пульс, но тот убирает ее) придают ситуации кукольный, марионеточный характер. В течение критического состояния умирающего то и дело раздаётся стук в дверь,

нарушая торжественность прощания Калошина с жизнью, с близкими, звонит телефон, по которому сообщают, наконец, истинное значение слова «метранпаж». Момент истины перед смертью создаёт перелом в душе героя.

К а л о ш и н. Наборщик? (*Небольшая пауза. Затем начинает смеяться, но тут же стонет*) [Вампилов, 1984, с. 239].

Вместе с тем меняется тональность развития действия, принимающего серьёзность. Мотив смерти поднимается до экзистенциального звучания. Страх смерти преодолевается страхом жизни: смерть становится единственной возможностью обретения спокойствия, гармонии с собой и окружающими.

К а л о ш и н. <...> откровенно, Борис, тебе скажу, сейчас вот только и дышу спокойно...Перед самой смертью. Поэтому смерть желанна, она не наказание, а, наоборот, освобождение от «заботы» жизни. «Жить?..(*Садится на постели*) Но...но как же? [Вампилов, 1984, с. 255].

Пороговая ситуация между жизнью и смертью становится моментом самосознания, покаяния, исповедания, в котором раскрывается исконная для русского чиновника психология страха перед начальником, доведённая в герое Вампилова до логического конца, до абсурда.

К а л о ш и н. Начальства я, Боря, всегда боялся... Ничего на свете не боялся, кроме начальства. Больше скажу: я так его боялся, что, когда сделался начальником, я самого себя стал бояться. Сижу, бывало, в своём кабинете и думаю – я это или не я. Думаю – как бы мне самого себя, чего доброго, под суд не отдать... [Вампилов, 1984, с. 231].

Однако чудесное исцеление и воскресение героя возвращает действие в стихию комедии. Появившаяся на миг растерянность, страх того, как же теперь жить с этой правдой («Но что же я теперь...как?») сменяется оптимистическим восклицанием «Я начинаю новую жизнь! Ухожу на кинохронику». Душевного исцеления не происходит, открывшаяся на миг истина «вновь закрыта»: все вернулось на круги своя («Всякое со мной случалось, но ничего, везло мне все же. Хлебнешь бывало, а потом, глядишь, снова

выплыл» [Вампилов, 1984, с. 254]. «Представление» Калошина, игра в чины продолжается, что обозначено семантикой «кино».

Кольцевая композиция – пьесу начинает и завершает мотив футбольной игры – лишь подтверждает мысль об отсутствии движения. Двусмысленная реплика Потапова: «Можете меня поздравить. Они выиграли», – не только определяет победивших в футбольном матче, но и подводит итог всему действию, оставляя победу за «ними», то есть такими, как Калошин – действующими вне закона, вне нравственных норм и правил.

В то же время условно-игровые приёмы риторико-семантического плана как «действообразующие» у Вампилова не обнажены и не исчерпывают состава действия, как это нередко происходит в пьесах западного театра абсурда. Фабула пьесы в миметическом модусе натурализует и последовательно развёртывает ситуацию, обыгрывающую фамилию героя Калошин, ассоциируемую с фразеологизмом «сесть в калошу». Следуя жанровому определению «анекдота», Вампилов насыщает действие фарсовыми сценами: «безумный» Калошин укладывается в нижнем белье в постель Виктории, в этот момент является жена. Подозревая измену, затевает свару с Викторией, мстя мужу, призывает на помощь любовника... Чисто фарсовая игра в многократных попытках жены и любовника – учителя физкультуры – поднять с постели Калошина, обезумевшего ещё и от циничной откровенности поведения жены и Камаева. Но фарсовая эксцентрика редуцируется драматическими коллизиями, психологической выразительностью исповедальных монологов героя, которые переводят пафос действия в трагикомический модус.

Иной смысловой «акцент» в абсурдной ситуации второй одноактной пьесы. Во втором «анекдоте» «Двадцать минут с ангелом» автор моделирует социум более масштабно. Представлены разные возрастные (Фаина – лет двадцать, Угаров – тридцать с лишним, Ступак – лет тридцать, Хомутов – лет сорок, Базильский – пятьдесят, Васюта – «пожилая женщина»), социальные, культурные слои: городская и сельская интеллигенция (инженер, агроном), в

том числе и творческая (Базильский – скрипач), рабочие (шофер, экспедитор), студенчество (Фаина). Действие, как и в первой пьесе, происходит в гостинице, но, как бы в продолжение первого «анекдота», обстановочная ремарка рисует состояние этого места обитания уже в отсутствие блюстителя его порядка. Администратор убыл «на кинохронику», а в гостинице воцарился хаос. «В комнате беспорядок, на столе пустые бутылки»; «да где же это видано, чтобы ботинок-то в урну класть»; «Из соседних номеров доносятся звуки: пассажи, исполняемые на скрипке, и время от времени женский смех» [Вампилов, 1984, с. 260].

С темой хаоса соотнесена семантика фамилий его творцов: Угаров ассоциируется со значениями одурманенного и одурманивающего, чадающего, удушающего и затемняющего сознание. Не дешифруемая фамилия Анчугин напоминает что-то близкое к «анчуткам» – «чертенятам», «бесам». «Допился до анчутков» у В. Даля.

А н ч у г и н. Я три месяца не пил, а ты, змей, за три дня меня испортил.

А. Вампилов, как всегда органично сочетая динамику риторико-семантического плана и событийного развития действия, мотивирует поступки, отношения героев. Двое командированных Анчугин и Угаров, пропившиеся до последней копейки, пытаются занять деньги, чтобы опохмелиться, у соседей по номеру, в возможность чего не верят, надеясь только на случай. Случая не предоставляется – у всех есть резонный и разумный мотив для отказа. Вместе с тем просьба страдальцев в состоянии похмельного синдрома становится своеобразным испытанием окружающих на «доброту», которого не проходит никто.

Но Угаров, пытаясь подбодрить приятеля, впавшего в отчаяние («подохнуть можно»), прибегает к забытой нравственной риторике: «В лесу мы живём, что ли. Неужели на свете нет добрых людей? Найдём. *(Поднимается, раскрывает окно)*. Смотри, сколько народу. Полная улица...». В ответ на эту тираду «угрюмый» Анчугин продолжает «эксперимент»

в более широких масштабах – кричит о помощи в окно: «Люди добрые!... Безвыходное положение... Кто даст займы сто рублей?» [Там же] – убеждая и себя, и друга в безуспешности надежды на «добрых людей» [Вампилов, 1984, с. 243].

Однако не чудесное появление «доброего» Хомутова со ста рублями нарушает логическое развитие событий, оно как раз вписывается в последнее: «Вы просили – я принёс», «У вас нет, у меня есть», «Я пришёл помочь вам», а неожиданная, с точки зрения логики, реакция на «добрый» поступок создаёт серию абсурдных (в значении логического противоречия) ситуаций. Вместо «естественной» радости по поводу разрешения тяжёлого положения, благодарности нуждающиеся привязывают «спасителя» к спинке кровати и с пристрастием пытаются его об «истинных» мотивах поступка. Убедившись по предъявленным документам, что Хомутов не «вор», не «вербовщик» с «Лензолота» или «Мамслюды», Угаров и Анчугин, не способные более в пределах собственной логики, только что «экспериментально» подтверждённой (добрых людей нет и быть не может), объяснить поступок Хомутова, призывают на помощь соседей. Но и они, независимо от уровня культуры и социального положения, видят в поступке Хомутова нарушение того же общего закона.

Б а з и л ь с к и й. Нет, не верю я в вашу доброту! [Вампилов, 1984, с. 252].

С т у п а к. Бросьте эти штучки. Кто вы такой, чтобы раскидываться сотнями? Толстой или Жан-Прль Сартр?

В а с ю т а. Да откуда ты такой красивый? Уж не ангел ли ты небесный, прости меня, господи [Вампилов, 1984, с. 253].

Исключая, в силу атеизма, возможность чудесного вмешательства потусторонних сил, предлагают вызвать милицию или санитаров из психбольницы. Под угрозой этих реальных мер Хомутов делает чистосердечное признание в том, что он «кинул» сотню не из добрых чувств, а чтобы очистить свою нечистую совесть, откупиться от вины перед покойной матерью, с которой он за шесть лет ни разу не встретился, ничем ей не помог.

Признание создаёт новый излом «естественной», то есть нравственной логики: Хомутов, не помнящий родства, не осуждён, не отвергнут, напротив, став таким, как все – не вором, не ангелом, не психом, – он освобожден, обласкан сочувствием, пониманием. «Помощь» его принята, вино на столе, хмельной загул продолжается, возвращая финал к началу истории, хаос растёт, включая в своё пространство мнимых своих противников – Хомутова, Васюту, Базильского. К ним присоединяется и «наивная» Фаина, одна из всех верившая в добро до признания Хомутова.

Таким образом, Вампилов, не выходя за пределы реалистического мимесиса, не педалируя условные приёмы отчуждения или остранения, тем не менее воспроизводит одну из предельных ситуаций абсурдистской литературы. Во-первых, он изображает людей, которые, обитая внутри хаоса, не ощущают его, осваивают его как «нормальное» состояние, углубляя соответствующими действиями и способствующими его экстериоризации. Так, Васюту, озабоченную только тем, на что и во что «одеть» внучку, возмущает не то, что пьют безобразно, а что деньги сотнями «фигуют» на это; изумляет не то, что «ботинок в урне» – не на своём месте, а то, что хорошую, вероятно, вещь, выбросили. Базильский, войдя в номер Угарова и Анчугина, расхаживая по нему, не замечает беспорядка, его раздражает не трёхдневное пьяное безобразие соседей, а как музыканта, сопровождающая его какофония звуков.

Б а з и л ь с к и й. ...Орать, реветь, рычать <...> А вчера вы даже визжали <...> Это-то как вам удаётся – не понимаю» [Вампилов, 1984, с. 242].

Во-вторых, Вампилов открывает, вслед за западными абсурдистами, в качестве условия «нормального» существования в хаосе и его невосприимчивости беспризнаковость мира, где нет ни добра, ни зла, мира господства заурядности, усреднённости, одинаковости. Мир, где «страшное» не преступление, не «чертовщина», а отсутствие денег.

А н ч у г и н. (Хомутову) Пойми, браток. Деньги, когда их нет, – страшное дело. Но и когда они есть – не лучше.

В а с ю т а. Бог с ними, с проклятыми. Где деньги, там и зло – всегда уж так [Вампилов, 1984, с. 236].

То есть в «денежном выражении» довлеет неопределённость, беспризнаковость существования. И тогда самым страшным, действительно страшным, оказывается момент осознания ненормальности своего существования в ненормальном мире. Для героев Вампилова невыносима сама возможность иного мира, где есть добрые и злые, обыкновенные и необыкновенные, правила и исключения, Бог и сатана, даже призрак этой возможности пугает, раздражает, приводит в ярость. С устранением «признаковости», «отмеченности» явления восстанавливается «нормальность» хаоса.

Эта идея получает трагикомическое воплощение, по большей части благодаря внешней, по сути, «вненаходимой» позиции автора, так как положительный признак Хомутова, с чувством облегчения сбросившего «хомут» своего сыновнего греха (ещё один смысл «говорящей» фамилии, который в самом тексте эксплицируется в связи с сельской профессией героя. «Угаров. Агроном. И фамилия, как у агронома»), как и Фаины, быстро разочаровавшейся в своих идеалах, оказывается мнимым. В авторских обстановочных, жестовых, психологических ремарках акцентируется «беспорядок», ненормальность изображаемого мира, в названии утверждается момент истины и возможность чуда, в указании на его скоротечность – «двадцать минут» – заключается трагический пафос. Вспомним, что первоначальное название 1963 года «Сто рублей новыми деньгами» определяло, скорее, «анекдотическую» сторону пьесы, в которой, как и в «Истории с метранпажем», достаточно фарсовых трюизмов, потасовок, брани. На изменение названия пьесы, как и общей эстетической концепции, могла повлиять широко вошедшая в репертуар российских театров в 1960-е годы драма Бертольда Брехта «Добрый человек из Сычуани», интригу которой составляло пришествие в земной мир людей трёх богов, ищущих хотя бы одного доброго человека («Первый бог. У многих, и даже у нас богов, возникло сомнение – существуют ли ещё на

свете добрые люди. Для того, чтобы это выяснить, мы и предприняли наше путешествие» [Брехт, 1964, с. 130].

Более ощутимо влияние западного театра, прежде всего драмы абсурда, но в более «мягком» пластическом варианте в последний период творчества Вампилова.

Так, на наш взгляд, возможна аналогия «Утиной охоты» с пьесой С. Беккета «Последняя лента Крэппа» (1957). Сравнительный анализ позволяет увидеть, как движение Вампилова к концепциям западных парадоксалистов, так и своеобразие их реализации в русском варианте, ставшее перспективным для отечественной драматургии.

По сравнению с одноактной пьесой Беккета «Утиная охота» сохраняет формат «большой драмы». Хотя внешняя, формальная структура текста пьесы «Утиная охота» традиционна, она имеет сложную временную организацию. Вместо одного – три временных пласта: прошлое, настоящее и условное будущее, при этом прошлое – это развёрнутые (материализованные) картины воспоминаний, прерываемые небольшими интермедиями, в которых действие возвращается в настоящее время, и «видениями» воображаемого будущего, повторяющимися дважды (в начале и в конце пьесы). Как у Беккета, так и у Вампилова действие развёртывается по параболе из настоящего в недавнее прошлое, затем – более отдалённое, охватывая, по сути, весь жизненный путь главного героя.

Действующее лицо в единственном числе превращает пьесу Беккета в театр одного актёра. Причём, всё действие его заключается, главным образом, в прослушивании магнитофонных записей – своеобразного звукового дневника, который Крэпп вёл со времён своей молодости. Герой называет его *opus... magnum*, что в переводе с латинского означает «великий труд». Использование музыкального термина *opus* указывает на необычность дневника новой технической эпохи: не тетрадь, а магнитофонная лента (это специально отмечено в названии), сочетание *opus... magnum* создает иронию,

выражающую отношение автора как к «трудам» героя, так и к способу магнитофонной исповеди. В то же время замена письма голосом позволяет Беккету использовать литературный жанр дневника как средство психологизма в сценическом действии, не нарушая «говорящей» специфики театра. При этом магнитофонный голос молодого Крэппа создает эффект присутствия второго лица и необходимую для драмы диалогическую ситуацию, но это диалог с самим собой. Потеря связи с внешним, живым миром, полное замыкание в себе доходит, таким образом, до логического конца, до абсурда: единственный, кого слышит Крэпп, с кем он общается, – это он сам, его голос, записанный на магнитофонную ленту.

Как и в пьесе Беккета, в «Утиной охоте» на сцену выводится само экзистенциальное существование человека в его полноте, целостности, глубоком трагизме: Зилов – единственное реальное действующее лицо практически на протяжении всего действия пьесы. Остальные персонажи, заявленные в афише, появляются в онейрическом пространстве-времени – в воспоминаниях и видениях Зилова. Но в отличие от пьесы Беккета воспоминания в «Утиной охоте» (ретроспективный план) материализованные, инсценированные. Они и создают пластически реализованное действие полноформатного объёма. Ретроспективный ряд, как и в «Последней ленте Крэппа» прерываем: между картинками прошлого – реальное настоящее, где единственным собеседником Зилова является телефон, создающий эффект присутствия второго лица, к которому направлен его монолог, уподобленный разговорной диалогической речи (реплицированный, парцеллированный).

В пьесе Вампилова находит выражение один из основных приемов драматургии Беккета: стремление к избавлению от слова [Исаев, 1998]. В «Последней ленте Крэппа» происходит своего рода временной ритуальной – игра в диалог, с чем-то уже давно высказанным и на разные лады воспроизводимым теперь на магнитофонной ленте. В «утрате» героем слова обозначена его духовная немота перед открывающейся абсурдностью реаль-

ности. В то же время безответность, молчание окружающего мира в пьесе Вампилова (телефонные звонки без ответа, молчание в трубке в ответ на реплики) знаменуют взаимную глухоту, разобщение современников.

Кроме того, сама по себе абсурдная, противоречащая логике зрелища сценическая немота и неподвижность героев, замещение оппонентов техническими средствами трансформации речи (телефон, радио, магнитофон) отражает абсурдное состояние современного мира, в котором живое человеческое общение заменяется техническими суррогатами, изолирующими, унифицирующими, омертвляющими человека.

Парадоксально обыграна у Беккета семантика света и тьмы. Сцена освещена не полностью, а только небольшая ее часть. Но темная, «ночная» часть сцены выступает как активное жизненное пространство, именно там Крэпп живёт, оттуда слышится как «громко хлопает пробка», «звякает бутылка о стакан», «шумит сифон». На освещенном пространстве, за исключением первой сцены, напротив, он словно застывает: сидит, слушает. Такая «опрокинутая» театральнo-зрелищная специфика: невидимое действие и видимое без-действие, неподвижность героя на сцене и движение за сценой, стала характерной манерой театра абсурда. Эта особенность находит выражение и в пьесе Вампилова. В картинах реального времени – пространства существования Зилова – свет на сцене медленно гаснет, и так же медленно зажигаются два прожектора.

«Одним из них, светящим вполсилы, из темноты выхвачен сидящий на постели Зилов. При этом обстановка квартиры Зилова находится в темноте. На площадке, освещённой ярким прожектором, сейчас возникнут лица и разговоры, вызванные воображением Зилова» [Вампилов, 1984, с. 193].

Как и у Беккета, у Вампилова световые приёмы эксплицируют аксиологию жизненного пути героя: жизнь в воспоминаниях, в прошлом оказывается ярче, светлее, богаче, чем одинокое, тёмное, безрадостное

существование в настоящем, которое выступает как итог утраты истинных ценностей.

В то же время сценическая «игра» света и тени определяет воспоминания Зилова как своего рода вспышки памяти, сознания, которые каждый раз «высвечивают» новую «страшную» правду его жизни, открывая беспросветность дальнейшей перспективы.

В образах героев важным, определяющим их как абсурдных персонажей является несоответствие, противоречие, обозначаемое уже в портретной характеристике.

Наложение магнитофонного голоса, молодого, «сильного», в тоне «несколько приподнятом», на видимый облик старого Крэппа создаёт комический эффект. В портрете героя видны черты балаганного клоуна Рыжего, а маска Рыжего заявляет определённое отношение к образу жизни и характеру Крэппа – человека, переросшего свое прошлое, но не способного расстаться с ним. Костюм является метафорой прошлого, из которого «вырос» Крэпп.

«Черные порыжелые брюки ему коротки. В порыжелом черном жилете – четыре большие кармана. Массивные серебряные часы с цепочкой. Очень грязная белая рубашка без воротничка распахнута на груди. Диковатого вида грязно-белые ботинки очень большого размера, страшно узкие, остроносые» [Беккет, 1999, с. 212].

В отличие от Крэппа герой Вампилова молод: Зилу около тридцати лет. Однако автор отмечает, что «...и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и скука...» [Вампилов, 1984, с. 29]. Это может определять его как человека, «рано состарившегося», уже «уставшего» от жизни.

В то же время в поведении Зилова в первой же сцене отмечено балаганное «паясничание», «кривляние» перед зеркалом в похоронном венке на шею («...поднимает себе, как спортсмену-победителю, правую руку. Витя

Зилов! Эс-Эс-Эс-Эр! Первое место...»), в чём проявляется, кроме того, его игровое отношение к смерти, со смертью, характерное для персонажей пьесы абсурда. С одной стороны, игра с венком – невольная, неосознанная попытка преодоления страха смерти, с призраком которой он впервые оказался лицом к лицу, с другой – эта игра выражает и парадоксальную тягу к смерти, которая семантизирована рядом сценических метафор. Зилов в патронташе, увешанный манками – деревянными утками – в картине новоселья предстаёт как мишень, манок, дичь для друзей – охотников за лёгкой добычей.

В последней картине воспоминаний «друзья», организуя «игру» в «труп, в покойничка», в роли которого пьяный до беспамятства, ушибленный официантом Зилов. Движения Зилова, когда его ведут из ресторана, подобны механическим движениям куклы, марионетки, когда её то отпускают, то вновь дёргают за верёвочки: «едва передвигающий ногами», «вдруг энергично», «вдруг обмяк»; «упёрся»; «воспрянул», «поднялся», «едва не упал». Это сходство определяет действительное положение героя в жизни, где, с одной стороны, он «играет» жизнью, а с другой – сама жизнь, с которой им «обрублены» все онтологические связи, удерживавшие его бытие в этом мире – любовь, семья, работа, забота о родителях, – начинает «играть» им, «назначая его на роль» «живого трупа». Собственно пренебрежение онтологией как естественного исполнения родовоспроизводящих, жизнетворящих функций обусловило конечное существование как живого трупа и для героя Беккета.

Крэпп, желая прожить безгрешную и безмятежную райскую жизнь, подавляет свои естественные влечения и тем самым обрекает себя на бесполезное, горькое существование. Поэтому действия, которые он совершает после прослушивания магнитофонного «отчёта» о самом светлом, лучшем эпизоде жизни – встрече с любимой женщиной на озере, символичны. «Крэпп выключает магнитофон, впадает в задумчивость. Потом шарит в карманах, нащупывает банан, опять шарит в карманах, вытаскивает конверт, кладет обратно, смотрит на часы» [Беккет, 1999, с. 220]. Выключая магнитофон, он

возвращается к реальной жизни. Манипуляции с бананом обозначают пробуждение желания, конверт предполагает идею письма к женщине, но любовное объяснение (конверт), оставленное на потом, указывает на неосуществимость этой идеи, так как время уже ушло (смотрит на часы). Отсюда и метаморфоза: подавляя, как ему казалось, самое темное, плотское, низкое, герой пришел к абсурду. Мечта о райской, счастливой жизни обернулась беспросветной, застывшей явью настоящего. Последней лентой Крэппа оказывается лента, записанная 30 лет назад, она композиционно завершает пьесу, отодвигая тем самым на второй план действительно последнюю запись, сделанную «этим вечером», как не имеющую смысла и цены в иерархии истинных ценностей человеческой жизни.

Зилов в отличие от героя Беккета не ограничивает себя ни в чем. Разрешая себе всё, не имея никаких моральных, нравственных ограничений, герой Вампилова доводит собственную свободу до абсурда, превращая жизнь в игру: «Раскрепощение желаний – «охоты жить» (В. Шукшин), погоня за удовольствиями – кафе», «вино», «девушки» – достигается ценой бесконечных обманов, измен, предательств, в результате которых реальное живое существование подменяется «игрой», – указывает С. М. Козлова. Ф. Фарбер отмечает в связи с этим марионеточный характер персонажей, между которыми нет взаимоотношений, а есть только мёртвая игра в них [Фарбер, 1992].

Тем не менее действия Зилова направлены так же, как и у Крэппа, на разрушение всех связей, удерживающих, закрепляющих его бытие в этом мире, а не на созидание. Но если у героя Беккета сознательный «отказ от сексуальности связан со стремлением разорвать путы детопроизводства, удерживающие его в абсурдности бытия в мире» [Токарев, 2002, с. 15], то отсутствие будущего – детей у Зилова – вызвано его легкомыслием и равнодушием. Нынешняя жизнь героя Беккета не имеет смысла, так как «давнишняя мечта» – «зарыться лицом в её груди» – уже невыполнима, единственный

выход – смерть. Вытесненный, подавленный естественный страх смерти, побуждающий человека к жизни, создает в сознании Крэппа как абсурдного человека новое парадоксальное положение. Смерть не воспринимается как трагедия, в ней для героя – возможность соединения с прошлым, возвращение к началу – воскресение, второе рождение, которое произойдет, благодаря обретению душой просветления ясности в трудном пути через тьму и смятение.

«На этом и кончить (Пауза), лежать в темноте и.. блуждать. Снова идти в сочельник лощиной, собирать остролист, в красных ягодах остро-лист. (Пауза) Снова воскресным утром брести по туманному Кругану с той сучкой, останавливаться, слушать колокола (Пауза) и так далее (Пауза). Снова, снова» [Беккет, 1999, с. 221]. Следовательно, для него жить – это не быть, а умереть – это жить.

Герой Вампилова оказывается в подобной же ситуации переоценки всех жизненных ценностей перед лицом единственной реальности – смерти, которая оказывается, как и для Крэппа, единственным способом примирения с самим собой, что находит выражение в попытке самоубийства.

Кроме того, Ф. Фарбер, отмечая связь пьесы Вампилова с драмой абсурда, указывает, что «разговор об утиной охоте служит таким же иллюзорным устойчивым мотивом, как постоянное ожидание загадочного персонажа Годо». Герой Вампилова живет только мечтой об утиной охоте, настоящее не имеет для него смысла, не представляет никакой ценности. Её образ лишь усиливает абсурдность, бессмысленность его существования. Мысль исследователя о том, что эта мечта дает духовную помощь герою, не является убедительной, скорее, она свидетельствует о чувстве, которое можно определить как забвение. Зилов стремится к небытию, к смерти, как и Крэпп. Картины, нарисованные в воображении обеих персонажей похожи, их объединяет образ тумана, раннего утра, образ церкви, тишина.

«Но, учти, мы поднимемся рано, ещё до рассвета. Ты увидишь, какой там туман, – мы плывем как во сне, неизвестно куда. А когда поднимется солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви...А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще даже не родился. И ничего нет. И не было. И не будет» [Вампилов, 1984, с. 229].

Вампилов, таким образом, продолжает начатый Беккетом анализ человека через дефиницию «опустошения», производимого разрывом основополагающих связей между ним и миром. В отличие от пьес Амальрика драматургию Вампилова нельзя назвать театром абсурда. Его стилистика, выдержанная в модусе реалистического мимесиса по сравнению с диэгетическим письмом абсурдистов достаточно традиционна. Между тем его драматические произведения нельзя назвать и «пьесами с элементами абсурда» (так определяет А. Кургатников особенности поэтики вампиловской и «пост-вампиловской» драмы). Действительно, Вампилов не разрушает логику мышления человека, он изображает утрату способности разума к самосознанию, к осмыслению человеком своего «бытия-в-мире». Сам мир в пьесах Вампилова сохраняет свои онтологические основания. Драматург изображает разрушенный нравственный космос, веками строившийся русской культурой, что порождает странные парадоксально вывернутые наизнанку характеры и ситуации. Абсурд, не выраженный у Вампилова широко и последовательно на уровне приёмов, тем не менее включён в концептуальное пространство художественного мира.

Согласно разделению драмы абсурда на два аспекта, которое выдвинул М. Эслин, драматургия А. Амальрика относится к пародийному или сатирическому аспекту: она «бичует абсурдность существования тех, кто не осознает и не ощущает своей жизни» [Эслин, 1989. с. 20]. В ней человек рассматривается во взаимосвязи с социальным положением, в историческом контексте. Драматургия Вампилова в большей степени соответствует второму,

«более позитивному» аспекту, так как «...подходит к более глубоким пластам – к абсурдности самого существования человека в мире, когда упадок религиозной веры лишил его уверенности в вечных истинах» [Эсслин, 1989, с. 20].

Глава 2. ПОЭТИКА РУССКОЙ ДРАМЫ В «ПЕРЕХОДНУЮ» ЭПОХУ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

2.1. Поэтика постмодернизма в драматургии Н. Садур

В так называемой «поствампировской драме», или «драме новой волны» (Л. Петрушевская, А. Галин, В. Арро, С. Злотников, В. Славкин, Н. Садур и т.д.), актуализирующей такие приметы времени, как социально-политический, духовный, нравственный кризис, у классиков театра абсурда оказываются наиболее созвучны беспросветный алогизм, тревога и мрачный юмор. Е. Стрельцова считает, что к пьесам авторов этого направления может быть применен термин «мистический нигилизм» [Стрельцова, 1998], а Е. Эрнандес называет их творчество «литературой конца света» [Эрнандес, 1992].

М. Громова в своей работе «Русская современная драматургия» отмечает соответствие творчества молодых драматургов абсурдистской эстетике. Она указывает на черты русской авангардистской драмы в поствампировской пьесе: герои-схемы, лишённые индивидуальности; нарушение причинно-следственных связей; алогизм, бессюжетность, относительность времени и пространства; дисгармоничный, некоммуникативный язык, выражающий абсурдность общения; игровая поэтика. Одна из важных особенностей, по её мнению, – художественный эксперимент моделирования условных ситуаций, условных миров [Громова, 1999].

На возрождение традиции русского абсурдизма в драматургическом творчестве Н. Садур указывает Б. Бугров. Е. Стрельцова отмечает, что пьесы Л. Петрушевской «по типу организации диалога, текстовых блоков, композиционных и смысловых сдвигов» могут быть названы абсурдистскими

[Стрельцова, 1998. с. 195]. Исследовательница называет её драму экзистенциально-абсурдистской или драмой эпического абсурда, так как Петрушевская «складывает пьесы из элементов «фарса и гротеска» и «склеивает» это образование приемом тейхоскопии».

Но, по мнению исследователей М. Громовой и В. Климова, говорить о театре абсурда как об эстетическом направлении в современной русской драматургии оснований нет, так как «в большей степени абсурд имеет место на уровне содержания, в меньшей – на уровне художественной формы». Новизна «совершенно не касается технологии мышления, стилистики и эстетики окружающей жизни» [Климов, 1996, с. 161].

На наш взгляд, ближе всего к эстетике абсурда Петрушевская подходит в своей одноактной драматургии (циклы одноактных пьес «Бабуля-блюз», «Квартира Коломбины», «Тёмная комната»), где, продолжая традицию вампиловских «анекдотов», в то же время усложняет технику абсурда, подготавливая движение к постмодернизму, в рамках которого она экспериментирует уже на уровне формально-игровых приёмов в таких пьесах, как «Мужская зона», «Опять двадцать пять».

Практически все западные и отечественные исследователи указывают на проблему соотношения модернизма и постмодернизма. Среди предлагаемых западными критиками моделей её решения отчётливо конституируются крайние варианты: от видения постмодернизма как продукта эволюции и углубления презумпций модернизма (А. Гидденс, Х. Летен, С. Сулеймен) до интерпретации его в качестве отказа от нереализованных интенций модерна (Хабермас); от доминирующей тенденции противопоставления постмодернизма модернизму (Р. Кунофф, Г. Кюнг, А. Хорнунг, Г. Коффман и др. <...>) до понимания постмодернизма в качестве продукта «реинтерпретации» модернизма (А. Б. Зелигмен).

М. Эпштейн приходит к выводу, что «модернизм является для постмодернизма не столько объектом критики, сколько игровой площадкой на

которой разворачивается собственно постмодернистская игра с гиперфеноменами» [Эпштейн, 2000, с. 44].

По мнению М. Липовецкого, основной стратегией постмодернизма, отличающей его от модернизма, становится «диалог с хаосом». «Постмодернизм воплощает принципиальную художественно-философскую попытку преодолеть фундаментальную для культуры антитезу хаоса и космоса, переориентировать творческий импульс на поиск компромисса между этими универсалиями» [Липовецкий, 1997, с. 39–40].

На наш взгляд, особенно интенсивное развитие поэтики абсурда в современной литературе является наиболее убедительным доказательством преемственности между модернизмом и постмодернизмом.

Основные понятия, которыми оперируют теоретики постмодернизма: «мир как хаос» и «постмодернистская чувствительность», «мир как текст» и «сознание как текст», «кризис авторитетов», «пародийный модус повествования», «противоречивость, дискретность, фрагментарность повествования», «провал коммуникации <...>», «метарассказ», характеризовали как отечественный, так и западный дискурс абсурда [Ильин, 2001, с. 206].

Ихаб Хасан выделяет как характерные для постмодернизма ««имманентность» и «неопределенность», утверждая что произведения этого направления в искусстве в целом обнаруживают «тенденцию к молчанию», т. е. «с метафизической точки зрения» ничего не способны сказать о «конечных истинах»» [Ильин, 2001, с. 211], что, как было показано выше, является одним из ведущих принципов театра Беккета и Ионеско.

Фундаментальное для постмодернизма понятие деконструкции, введённое Жаком Лаканом и теоретически обоснованное Жаком Деррида, является не чем иным, как «попыткой радикализации хайдеггеровской деструкции». Деструкция у Хайдеггера предполагает «три соответствующие операции: редукцию, или возвращение от сущего к бытию; конструкцию бытия; деструкцию традиции» [Хайдеггер, 1991, с. 213], что также было

характерным для поэтики эстетики русского авангарда и западного театра абсурда.

Одна из важнейших задач деконструкции заключается «в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и не замечаемых не только неискушенным, «наивным читателем», но и ускользающих от самого автора <...> «остаточных смыслов», доставшихся в наследство от дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме мыслительных стереотипов и столь же бессознательно трансформируемых современными автору языковыми клише...» [Ильин, 2001, с. 34]. В большей мере связь модернизма и постмодернизма в эстетике абсурда обнаруживают «переходные» творческие личности, к которым мы относим Н. Садур.

Имя Н. Садур стоит особняком в русской современной драматургии. Исследователи не причисляют её к поствампиловской драме, несмотря на то, что начало творческого пути Н. Садур как драматурга соотносимо по времени с развитием этого направления. Своеобразие поэтики её театра составляет, по мнению критики, разорванность привычных связей, трагикомически алогичные поступки героев, фантасмагорические ситуации, соединение фантастики, мистики и бытовой реальности в постмодернистский диалог с хаосом [Лейдерман, 2003].

Ключом к театру Нины Садур, как справедливо указывает Н.Л. Лейдерман, является одна из первых её пьес «Чудная баба» (1982), которую исследователь называет «драматургической притчей». Философские концепции пьесы сближают её с театром абсурда: «привычный мир теряет устойчивые очертания, превращаясь в хрупкую и страшную иллюзию», «все герои <...> , ошеломлённые муляжностью мира и людей вокруг, настойчиво пытаются найти доказательства подлинного бытия» [Лейдерман, 2003, с. 517].

Однако причины разрушения привычной картины мира и отчуждения персонажей, как в этой пьесе, так и в других, «не социальные или культурологические, а сугубо метафизические» [там же]: мифическая баба,

лунные волки, девушка-ведьма, говорящие волосы, инопланетные посланцы и т.п. Фантастика и «мистический гротеск» определяют поэтику её пьес, что выводит их за типологические границы поэтики абсурда.

Как справедливо замечает Л. Геллер в статье «Из древнего в новое и обратно», понятие абсурда становится «всеохватывающим», так что теряется его сущность, возникает «смещение категорий». Поэтому, на его взгляд, плодотворно настаивать на различении абсурда и гротеска. «Стоило бы отделять, – продолжает исследователь, – философский абсурд от «атопии» и фантастики» [Геллер, 2004, с. 102]. Гротеск – всегда порождение фантазии, а не логики, как абсурд; гротеск всегда построен и жизнеспособен, в отличие от абсурда, разрушающего всякое построение и умерщвляющего жизнь. Соединение гротеска и абсурда в одном тексте усиливает семантическое напряжение, порождая образы страшные или потешные, или страшные и потешные одновременно, благодаря различию категорий гротеска и абсурда, а не их тождества. В «Чудной бабе» доминируют гротеск и фантастика.

Собственно абсурд определяет доминанту поэтики другого ряда пьес в театре Н. Садур. Начинает этот ряд пьеса «Ехай» (1984), написанная в стиле «провинциальных анекдотов» А. Вампилова. Как и у него, действие происходит в «глухом-глухом месте». «Зима. Поздний вечер. Железнодорожный путь. Где-то далеко, за снегом, слегка поблескивает деревушка» [Садур, 1999, с. 32]. Но завязкой служит более экстремальная, чем у Вампилова, ситуация промчавшегося по другому пути поезда.

«Мужик стоит на коленях, приготовился умирать. Глядит на небо, кладёт голову на рельс. Грохот встречного поезда» [Садур, 1999, с. 32], Машинист, успевший заметить «психа» на рельсах, предупреждает об этом Машиниста, ведущего пассажирский состав навстречу. Последний останавливает поезд и идёт разбираться с мужиком.

Три персонажа: Машинист электровоза, Мужик и Бабка в сапожках, появившаяся немного позднее, – безымянны, но не безлики. Как и у Вам-

пилова, персонажи реалистически очерчены как социально-психологические типы: Мужик и Баба в сапожках – сельские провинциалы безвременной формации («М а ш и н и с т. Гражданка, вы из какого века?»), машинист – горожанин, «рабочий человек», со следами школьной начитанности, цитирует «Мороз и солнце» А. Пушкина.

Трагизм экстремального зачина тут же переключается в фарсовый регистр. Машинист «энергично подходит к Мужуку и даёт ему пинка» – «тот падает уже всем теменем на рельсы, но покорно поднимается и вновь устраивается в прежней позе: щека на рельсе, а зад к звёздам» [Садур, 1999, с. 32]. Комическая пантомима повторяется трижды. Затем Мужик «вскакивает, бьёт его в лицо», повторяя на все резоны Машиниста одно слово «ехай», каждый раз вновь устраиваясь на рельсах. Резоны машиниста как будто логичны. Он говорит о том, как хорошо жить, пока нет войны, пытается воздействовать на совесть Мужука, напоминая ему, что из-за него стоит пассажирский состав и «невинные люди переживают». Наконец, рассказывает ему о своих жизненных проблемах, полагая, что они куда серьёзнее, чем проблемы Мужука, заставившие его лечь на рельсы. Проблема же его в том, что нужно «вертеться», чтобы хорошо жить, а ему «совесть не позволяет», но мучительно завидно богатство тех, кто «вертится», и хотя Толик с женой, которые тащат с производства всё, что плохо лежит, уже «сидят», а всё равно завидно. И жениться Машинист не решается, Жена обязательно потребует «вертеться», а он «не умеет», да и перед детьми будет стыдно, если «сядет». Абсурдность этих проблем перед лицом смерти и вечности раскрывает Мужик, который неожиданно «встаёт» и даёт категорическую оценку состава «распахнутой перед ним души».

М у ж и к. Туда глянь-ка (*показывает на небо*). <...> Ты сейчас говорил, а там тебя никто не слышал. Серость. Нуль [Садур, 1999, с. 38].

Абсурд же ситуации, создаваемой Машинистом, состоит в том, что его затянувшиеся откровения только усугубляют положение «невинных людей» в

поезде, который всё стоит. Но когда оскорблённый «полудурком» Машинист готов уйти, чтобы предпринять логически разумные действия, обнажается парадокс нравственного плана этой ситуации. При этом, семантико-риторический поворот логики диалога сопровождается резкой трансформацией образа Мужика. Только что выступавший в роли страдательной, он «внезапно меняется». Он теперь «блатной», «с придурью», «тихонько свистит», подзывая уходящего Машиниста.

М а ш и н и с т. Ну чего опять?!

М у ж и к. А чё не спросишь-то?

М а ш и н и с т (*слегка отпрянув*). Чего?

М у ж и к (*кивает на рельсы*) Ну... Это самое... Не интересно, что ли?

М а ш и н и с т (*как бы не понимая*). Чего не интересно?

М у ж и к. Что я жить передумал, а ты даже не спросишь, за что [Садур, 1999, с. 39].

Поворот, провокационный и по отношению к читателю (зрителю). который, замороженный логикой Машиниста, упрекавшего Мужика в том, что он избрал эгоистический способ самоубийства, не подумал о людях, о нём, о том, что ему, может быть, живётся хуже, не замечает ни «эгоизма» резонёра, ни собственного невнимания к самому акту самоубийства и его мотивам, за что он будет ещё и «наказан» автором, который оставит его в недоумении относительно истинного мотива инцидента. А ложные мотивы образуют серию алогизмов, порождающих новые коллизии комического действия.

Машинист не спешит и теперь проявить интерес к причинам поведения Мужика. На каждую всё более настойчивую попытку последнего объясниться он, как страус, прячет голову под крыло, боясь услышать нечто, что могло бы действительно потревожить его душу. Ему достаточно знать, что это «стресс», «стряслось что-нибудь». «Ехай! Ехай со мной, – повторяет он, – будут лечить «специалисты», по-новому – музыкой, ласковым отношением». Когда же выясняется из рассказа Мужика, что он «передумал жить», потому что «жена,

жирная баба» не дала пять рублей, а ему «вина охота», ошеломлённый Машинист, отказываясь поверить, «чтобы из-за пяти рублей голову на рельсы», предлагает, всё более сатанея, свои версии мотивов самоубийства: убил жену; уголовник, вернувшийся после срока, но «не принятый коллективом»; бездомный бродяга, которому негде преклонить голову; изменила жена и т.п. Но все эти логически убедительные доводы опровергаются: жена жива; за драку, действительно, сидел, но после отсидки «коллектив» принял ласково – одели, обули, работу дали бульдозериста. «Ты сломал ... бульдозер и ...», – хватается за соломинку Машинист, но и «бульдозер в порядке».

Появившаяся Бабка в сапожках, которая в мороз, в ночь, по непролазным снегам отправилась искать «козлика», «обидевшегося» на хозяйку, окончательно убеждает Машиниста в утрате здешним миром разума. «А что у вас там, в деревне, все такие?» – спрашивает он. «Дык, всякие», – возражает Бабка. Сама она, если следовать аналогии с «анекдотом» Вампилова «Двадцать минут с ангелом», является этим ангелом во плоти. Садур, не нарушая ни анекдотизма положений, ни комической тональности, усиливаемой наивно-простодушной и просторечно-диалектной речью Бабки, возвращает словам и человеческим отношениям некий первоначальный, исконный для русского народа нравственный смысл. Машинист пытается найти в Бабке поддержку своих версий относительно мотивов самоубийства Мужика. Но у Бабы своя, может быть, ещё и женская логика. Её не смущает, что Мужик, возможно, «бродяга».

«Дык всегда ходили. <...> Шли люди, на мир смотрели. Мир красивый же. <...> Чтобы мир стоял, надо по нему пешком ходить. <...> Что с ракеты увидишь? <...> Тут сразу видно, где подправить, где подкормить, подлечить, где как... Это всегда было, чтоб люди ходили... Чтоб земля не болела... Они и ходят...»[Садур, 1999, с. 47].

Мало того, Бабка готова взять под свой кров Мужика-бродягу, чтоб его

«подкормить», а он бы кое-что «подправил» в её захудалом хозяйстве. И Мужик откликается, обещает немедленно найти козла и идти к Бабке, что создаёт необычный абсурдный мотив: а как же «жирная жена», есть она или нет?

Не пугает Бабку и версия Машиниста о том, что Мужик – уголовник, «бритая голова», «...сидел».

Б а б к а (*Машинисту*) Ну так чё вы-то скачете? Не вы же, я извиняюсь, сидели. Всяко бывает с людьми. Они же не мёртвые. <...> Не совпадает как-нибудь с общим, и наделают делов. Сколько народу сидело, чё ж... Теперь... под поезд кидаться [Садур, 1999, с. 47].

«А он кинулся», – торжествует Машинист, но у Бабки на это есть свой ответ: «Жить-то больно же!» Но этого понять Машинист, бегущий от тревог и болей мира, не может и не хочет, ему важно понять другое: как это «каждая букашка, тем более уголовная, может вот так вот взять и поезд остановить...». На это Бабка отвечает: «А кто ж его знает? Стоим пока...»[Садур, 1999. С. 48]. С одной стороны, уклончивая двусмысленность ответа утверждает право «каждой букашки», с другой – даёт понять, что виновником «стояния» поезда давно уже является сам Машинист, следовательно, и он есть такая же и, возможно, уже «уголовная» букашка. Кроме того, замечая, что Машиниста чего-то «трясёт» (игра слов: трясёт –стряслось – стресс), Бабка ставит его окончательно перед фактом утраты разума. Теперь Мужик, по принципу зеркальной смены положений, возвращает ему совет «лечиться у специалистов музыкой».

Бабка в полном согласии с Мужиком, словно оправдывая, с точки зрения Машиниста, абсурдные ночные поиски «козлика» (нашла-таки в лице Мужика), отправляется в деревушку, но Машинист, ища, как досадить Мужiku, требует вернуть ему «пятёрку», которую дал ему, узнав, что «из-за пяти рублей» тот лёг на рельсы. В этот момент, самый абсурдный, с точки зрения здравого смысла Машиниста, мотив самоубийства снимается.

М у ж и к (*отдаёт деньги*). На, что смотришь? У меня своих сто восемьдесят семь рублей. Во (*показал*)».

Но именно этот факт, который должен восстановить логический ход всего «следствия», затеянного Машинистом («из-за пяти рублей» голову под поезд не подставляют), последний оставляет без всякого внимания, выдавая иные «подсознательные» причины его нервного исступления, причины, которые вновь разоблачает умная Бабка. Раздражённый Машинист, продолжая задирать уходящую дружную пару, кричит вслед: «Мамаша, я ему «серость» простил, мне плевать. Я хочу сказать, что если что...вы его в милицию сдайте. Его в тюрьму посадят» [Садур, 1999, с. 52]. На что Бабка отвечает: «Ничо! Ничо! <...> Да вы...вы ещё женитесь, детишки будут... Вы-то чё брыкаетесь?» (там же). Точность попадания в «больное место» («Жить-то больно же!») отмечена экспрессивной реакцией Машиниста, пытающегося спрятаться за «чужое» слово, но выбор его из школьного – «детского» – опыта блокирует процесс «вытеснения» желаний.

М а ш и н и с т. Кто – я ?! Да я вообще плевал! Ха – ха – ха! Мороз и солнце, день чудесный! (*Идёт*).

М у ж и к (*хмуро*). Вот и ехай» [Садур, 1999, с. 52].

Возвращает Машиниста в «сознание» и согласие с самим собой. оправдательная мысль о том, что ему «зарплату платят, чтобы их объезжал, разных там», но продолжение цитации «Ещё ты дремлешь, друг прелестный!» придаёт «оправданию» двусмысленность: объезжал самоубийц, «объезжал прелестниц».

А заключительная реплика Мужика: «Айда, мать. Шляются тут всякие бродяги...» [Садур, 1999, с. 52], парадоксально меняя оценочные определения героев, выражает авторскую позицию и вместе с тем авторское присутствие в тексте.

Если в этой пьесе, следуя за Вампиловым, Н. Садур остаётся в рамках запоздалого в России модернизма, то две одноактные пьесы 1988 года «Красный парадиз» и «Морокоб» представляют радикальный переход к пост-модернистской поэтике.

Макароническое название первой «Красный парадиз» выражает пародийную тактику текста, направленную на социальную утопию, представленную далее как шизоидный бред. Ключом к такому толкованию служит образ Таисы – городской «дурочки» в приморском крымском Судаче. Пьеса начинается своеобразным коллажем – репертуаром песен «дурочки», который составляют романс из советского фольклора о таинственной гибели в морских волнах героического лётчика, эстрадная песня о космонавтах «Я земля и своих провожаю питомцев...» и курортная попса «Лаванда, горная лаванда...» – срез культуры соцарта, отчуждаемого не только пением Таисы и грубой бранной реакцией на него Володи, но и отношением к нему «дурочки». «Таиса плачет. Теперь завывала».

Т а и с а. Не нравятся мне ваши песни» [Садур, 2004, с. 197].

И далее – её рассказ о том, как «на Коммунальной домик сломали», в котором смешиваются детский лепет («бух-бух», «домик плакал-плакал»), фольклорные формулы («камушки раскатились», «кровка закапала»), идеологические образы («Все голосуют: ура! ура!», «Флаг поставили») и нелепица («А та бабушка дунула на базар, под досточкой схоронилася. Теперь пальчики продаёт, два пятьдесят килограмм»), переводит историю социалистического проекта в дискурс абсурда, идиотического бреда.

Ведущий в семантике первой сцены мотив полёта (лётчик, космонавты, вертолёт) также вписывается в советский утопический дискурс. Высокий, героический, трагический пафос песни о погибших героях-лётчиках («Летит эскадрилья сдалёка...») и оптимистическая идея песни Е. А. Долматовского о полёте в космос человека («Я земля и своих провожаю питомцев»), способного долететь и до солнца, профанируется в развитии действия. Герои Володя и Толя тоже взбираются на вершину горы (где находится старинная Генуэзская крепость) к самому солнцу, но не из патриотических побуждений, а из жадности и желания найти там клад.

Образы времени и пространства в пьесе Н. Садур, развивая темпорально-топонимические концепции западных абсурдистов, включаются в постмодернистскую деконструкцию и децентрализацию картины мира. Как пишет Г. Л. Нефагина, «время в постмодернизме дискретно, связано с определённым культурным кодом. <...> Пространство тоже ассоциативно связано с пространством-цитатой или состоит из реминисценций, отсылающих к другим культурам» [Нефагина, 1997, с. 166–167]. Так, в пределах генуэзской крепости время-пространство утрачивает логику, бесконечно трансформируется, принимая приметы и облик далёких исторических эпох и народов от древних «аланов», «скифов», арабов, татар до «большевиков», «фашистов», «совков». «Вот история человека через все века» [Садур, 2004, с. 207].

Перспектива пути поиска клада Володей и Толиком обозначена топонимической вертикальной иерархией как традиционной метафорой духовного восхождения: гора, башня, «христианский храм девятого века», небо, рай («красный парадиз»). До храма герои не добиваются, соблазнённые «мешком с деньгами», которым их искушает Таиса. Комната в башне, где развёртывается основное действие, представляется одновременно и темницей готического замка (башня, падающая решётка, «крючки старинные» и т. д.), и пыточным застенком гестапо, и тайником («Хозяин открывает тайник с сокровищами всех народов, побывавших на этой земле»), и пещерой людоеда (в варианте Садур людоедки Таисы, на ужин которой поджаривается на огне Володя), и местом библейского потопа.

В о л о д я. Ой, Толян, что тут есть <...> пилки, топорики, крючки какие-то <...> это их оружие. Махонькое-то, махонькое! <...> (*показывая хирургический зажим*) Ишь, какие у них ножички фигурные были.

Т о л и к. Нас обступило древнее море. <...> Город залило внизу чем-то красным... *Слышен далёкий плеск большой воды. Вода поднимается.*) [Садур, 2004, с. 233]).

Поэтика абсурда Н. Садур отмечена обязательным включением в пародийное поле интертекста фольклорных сказочных мотивов. Так, к арабской сказке «Али-Баба и сорок разбойников» отсылает образ Хозяина, появляющегося в сокровищнице башни, под которыми подразумеваются все, кто когда-то грабил на богатых торговых путях Крыма. Таиса, обернувшаяся Хозяйкой, переодевающаяся в драгоценные одежды, называет своё отчество – «Алановна», что соотносит её с древними народами, в то же время она ассоциируется с Хозяйкой Медной горы из уральских сказов П. Бажова. Главный же архетипический мотив волшебных сказок, связанный с ритуалом инициации героя, организует в пьесе Н. Садур пародию на «прототипический сюжет» соцреализма, который описывает К. Кларк. По логике этого сюжета иницируемым является шофёр Володя – дитя по разуму и культуре («читать не умеет»), его наставником и проводником выступает Толя – «школьный учитель».

После первой страшной пытки на зубьях пронзившей его решётки, Володя переживает ритуальную смерть и воскресение. Теперь ему предстоит испытание огнём.

Хозяин разводит огонь под Володей.

В о л о д я. Ой, козлы, козлы, жарить будут! Живьём! Татаре. Где мой мешок? Козёл, мешок отдавай.

Хозяин ворочает Володю на вертеле [Садур, 2004, с. 212].

Натурализация жестокого насилия над телом человека отличает постмодернистскую эстетику абсурда от техники западных абсурдистов середины XX века, возрождая в то же время эстетику «чёрного юмора» обэриутов. Кроме того, приём натурализации садизма сближает манеру Н. Садур с «письмом» В. Сорокина до прямых аналогий. Так, приведённая сцена сопоставима с эпизодом за жаривания живьём в русской печи героини в день её совершеннолетия в рассказе Сорокина «Настя». Но, если Сорокин в развитии этого приёма движется от поэтики абсурда («Заседание завкома») к миметическому аффекту

воздействия на читателя («Настя» и др.), то Н. Садур усиливает технику «отчуждения», последовательно осуществляя пародирование соцреалистического «протосюжета» в рамках диегезиса. Так, пытка огнём воспроизводит процесс нового рождения, воспитания и «закаливания» «настоящего человека». «Задыхаясь в дыму и огне», Володя переживает состояние регрессии, возвращение в раннее детство.

В о л о д я. <...> Как в детсади́ке. В Новый год..., затем в «пионерскую» пору.

В о л о д я. Взвейтесь кострами, синие ночи, мы пионеры, дети рабочих!

Хозяин поливает Володю вином, сыплет в раны специи. Таиса пляшет.
<...> *Володя жарится* [Садур, 2004, с. 213].

Пляска Таисы в ожидании блюда с жареным Володей ассоциируется с пляской Соломеи и мученической смертью Иоанна Крестителя, образ которого открывает серию новых метаморфоз героя в процессе его инициации. Реплики Таисы «*Надо бы вымочить его в уксусе!*» и Хозяина «*Губочку, губочку вымочи, Хозяйка*», а также ремарка «*Таиса подаёт Володе губку на копье*» отсылают к голгофе Иисуса Христа. После очередной смерти и воскресения Володя заговорил трагическими гекзаметрами, отрекаясь от прежней своей алчности и эгоизма, а потеряв зрение от удара топориком по голове, превратился в царя Эдипа. Причём, Н. Садур акцентирует слепоту Эдипа не как следствие, а как причину его заблуждений и ошибок, доставивших «чуму» и смерть народу. Трагическое покаяние Эдипа-Володи отчуждается инвективной Толи.

В о л о д я. Дай я увижу тебя, только пальцы слепому остались.
(*Ощупывает ему лицо*) Да, это ты, Анатолий, раздай подаяние бедным.

Т о л я. Какое подаяние, Вова? Эта стервь Таиска все деньги в пропасть сбросила [Садур, 2004, с. 215].

Античные гекзаметры, наконец, сменяет дискурс революционных декретов, лозунгов, речей вождя пролетариата: «Победа людей во Вселенной»;

«Нет – войне, да – миру! Нет – войне! Да – миру! Миру – мир!»; Всё-всё отдайте людям. Всё-всё-всё. И мир во всём мире. Улыбки – детям и хлеб – голубям. Старухам – приюты, молодёжи – институты. Бой за мир, за счастье людей!»; Бой! Бой! Бой! Бой!» [Садур, 2004, с. 221], который окончательно разоблачает именную маску Володи – Владимира Ленина.

Таким образом, характерный для театра абсурда середины XX века приём трансформации персонажей (ср. у Амальрика: Домработница – также «муж», а её «жена» одновременно и «дочь» и т. п.) принимает у Н. Садур характер постмодернистской техники цитатной «гибридизации» образа. При этом, как справедливо замечает М. Липовецкий, происходит не столько демифологизация советских мифов, сколько их ремифологизация «путём контакта с другими, древними и новейшими мифологиями» [Лейдерман, 2003, с. 493], или, как пишет Г. Нефагина, постмодернизм создаёт «искусственный миф, основываясь на любом идеологическом мифе» [Нефагина, 1997, с. 176].

В абсурдном дискурсе пьесы Н. Садур древние мифы, с одной стороны, разоблачают именно мифическую природу советских идеалов и идеологем, с другой – вскрывают архетипическое, бессознательное в их содержании.

Гибридизация шофёра Володи, Христа, Ленина, осуществлённая, во-первых, на основе реализации коннотации имён как языковой игры: шофёр – водитель – вождь, Владимир – владыка мира – царь (Эдип) – Бог (Христос); во-вторых, на основе «центона» развёртывает в абсурдном действии процесс мифологизации, обожествления человека.

Т о л я. Нет, я лучше богатство нашёл. Я тебя нашёл, Вова. Я тебя отмою, забинтую и в нашу школу принесу. В доказательство. Пусть убедятся, что такое ЧЕЛОВЕК! <...> Вот личность! Пусть равняются! <...> Ты людям надежда теперь. Тебе памятник поставят на улице Космонавтов. Клянусь тебе! [Садур, 2004, с. 216].

Гибридизация Эдипа и ослепшего Павки Корчагина (пародийный смысл «закалки» в огне) разоблачает «эдипов комплекс» вины «большевизма», «слепоту» утопистов-коммунистов и т. д.

По окончании ритуала инициации, то есть когда Володя «дозрел» и в качестве «блюда», и в качестве «человека с большой буквы», а заодно прозрел и в буквальном (В о л о д я. Я вижу, вижу.), и в переносном смысле, как прозревший истинный смысл жизни, начинается общее взаимное истязание и умерщвление в борьбе «за идеалы». При этом пародийная профанация этой «борьбы», «страданий», «смерти» происходит как за счёт натурализации физиологизма садистских действий (потоки крови, вываливающиеся кишки и пр.), так и театрально-игрового остранения действия, которое приобретает уже откровенный характер балагана, клоунады:

Т а и с а. Здесь никто не умирает!

Толя бьёт её подносом по голове. Она умирает.

Х о з я и н (*оживает*). Здесь никто не умирает!

Толя бьёт подносом Хозяина, тот умирает.

Т а и с а (*оживает*). Здесь никто не умирает.

Толя бьёт Таису, та умирает.

Х о з я и н (*оживает*). Здесь никто не умирает.

Бьёт. Тот умирает и т.д. Промежутки между смертью и жизнью всё меньше. Толя не успевает колотить их подносом, пока оба они не совпадают в жизни [Садур, 2004, с. 217].

Кроме того, сериальность смертей и воскрешения персонажей, превращающаяся в дурную бесконечность, пародирует не только идеи бессмертия, но и обнажает условную природу смерти и страдания на театральной сцене, является пародией на искусство вообще. «Воскресая» после очередной «смерти», подобно актёрам, отыгравшим свою трагическую роль и являющимся живыми и невредимыми перед публикой, персонажи Н. Садур повторяют одну и ту же фразу: «Здесь нельзя умереть». Чтобы прекратить эту

бесконечную череду смертей и воскрешений для новых страданий, они решают одновременно повеситься. Но и повесившись, продолжают жить: спорят; бранятся; бьются, раскачиваясь друг о друга; заплетаются верёвками в один узел, то есть совершенно уподобляются висящим на нитях куклам-марионеткам, собранным в горсть неведомого сеньора Карабаса.

Однако финал пьесы Н. Садур решается в характерном для неё мистическом ключе, соединяя мотивы Апокалипсиса и библейского Потопа.

Т о л я. ... Море вывернулось наизнанку. Рыбы летают в белом небе. Ласточки вязнут в солёных пучинах. Скалы сдвинулись по-новому. Город внизу залило чем-то красным [Садур, 2004, с. 214]).

В камере, под ногами качающихся на верёвках персонажей, поднимается море крови, растворяя, развоплощая плоть кукольных людей.

«Кровь поднимается. Заполняет башню до потолка. Слышны всхлипы, бульки внутри влаги. Кто-то сильно забился. Затих. Всё стихло. Кровь стоит, насыщаясь изнутри ещё более красным. Убывает. Спадает совсем. В пустой комнате, омытой кровью, висят пустые петли. Солнце сушит комнату. Влетела птичка. Запела» [Садур, 2004, с. 225].

Образ птички создаёт многозначность смысла финальной картины. В семантической связи с последней репликой Володи: «Пурпур. Волны пурпура. Люди в пурпуре. Я летаю, летаю, летаю...» (там же). Она может символизировать бессмертную душу Володи, обретающего за свои «страдания» «райский чертог», окрашенный в царские цвета большевистских богов – «красный парадиз». В то же время «птичка», влетевшая в комнату, поющая, может означать реинкарнацию Володи и, значит, возможность повторения того же мира страданий, тем более, что «петли» остались. «Птичка» может ассоциироваться с библейским «голубем», известившем Ноя в ковчеге о конце потопа и начале новой праведной жизни.

В любом случае неопределённость, многозначность финала отвечает общей поэтике «тёмных метафор» театра абсурда.

Само название пьесы «Морокоб» указывает на нестандартность, неясность, «туманность» происходящего в ней, что, с одной стороны, обусловлено отсутствием такого слова в русском языке, с другой стороны, эту семантику задаёт слово «морок» в его составе. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля слова «морока», «морок», «сумрак», «мрачность», «темнота» синонимичны. Слово «морока» – это «обморок, припадок, омрачение ума». «Обойти кого морокой, мороком, морочить, обманывать хитростью, лукавством, лживыми рассуждениями, уверениями, каким-либо обманом чувств и обаянием; отводить глаза» [Даль, 1989, с. 348].

Название «Морокоб» является анаграммой к сборнику пьес «Обморок». По определению Н. Садур, в эпиграфе «Театр – это обморок жизни», данном к сборнику, то есть театр – иной, отличный от разумного, логического взгляд на жизнь. Это отключение от привычных законов логики и «подключение» к сфере бессознательного, интуитивного, к «иной», сверхбытийной реальности. Такой взгляд на театр соотносится с основной концепцией «театра жестокости» А. Арто. Так, он «... выявление коллективного бессознательного в зрителе (актере само собой) <...> ставил задачей сценического действия: сценическое действие высвобождает скованное подсознание, подводит к «потенциальному восстанию» и «очищается от вытесненных образов...» [Садур, 2004, с. 32].

Все события в пьесе не укладываются в рамки привычной логики, напоминают, скорее, логику сновидения, характерную как для «театра жестокости», так и для театра обэриутов.

Особенность композиции сюжета пьесы в постепенном нарастании абсурдности происходящего. Движение от реальности к ирреальности, к разрушению привычных связей, логики обозначено уже в первом эпизоде, в описании Имантом и Агрисом пойманной рыбы. Кроме того, что сама внешняя форма рыбы необычная («над головой у этой рыбы рог», «похожа на корову», «между двух голов находится плечо»), она ещё и увеличивается до абсурдных

размеров: если первая – пять сантиметров, вторая – метр восемьдесят, то последняя – километр. При этом последняя, третья рыба, которая и становится причиной абсурдных событий, похожа на гротескное соединение двух человеческих тел. «Саму рыбу увидеть трудно, но у неё есть четыре чёрных глаза, по которым можно её различить. Между двух голов её находится плечо» [Садур, 2004, с. 229]. Именно образ этой гигантской фантастической рыбы аккумулирует, вбирает в себя основное смысловое содержание пьесы.

Рыба странным образом воздействует на всех героев пьесы. Сначала, «завороженный» ею, «заболевает» Имант.

И м а н т. ... Я плыву в молоке. Удлиняюсь, плыву....

Он отчасти «превращается» в рыбу (Боря сообщает, что по городу бегают «голый человек в рыбьей чешуе», похожий на Иманта). Затем все попадают в вырытую яму – ловушку для Иманта, где рыба становится приманкой.

Попавшие в яму пропадают, их засасывает, поглощает рыба или Земля, что так до конца чётко и не обозначено. Основной текст пьесы – парцелированный диалог, блуждание же персонажей в потёмках, в лабиринтах рыбы сопровождается репликами без указания субъектов речи. С одной стороны, отсутствие указания обусловлено тем, что они невидимы ни друг другу, ни, соответственно, зрителю (читателю), с другой – усиливает эффект потусторонности, неизвестности. Тьма является активным пространством, отвергая зрелищную семантику театра, акцентирует внимание не на внешних реалиях, а на речи персонажей. Именно блуждание в темноте меняет Агриса, смягчает его твёрдый характер, он влюбляется в Сардану. Утрата привычного ориентира, такого как зрение, обуславливает обострение способности чувствовать, интуитивно ощущать. Рыба меняет героев, попав под её влияние, они начинают жить не разумом, а чувствами. В реальности Иманта начинает существовать только рыба, только любовь к ней.

Эта абсурдная ситуация может быть эксплицирована как возвращение к первоначалам, в утробу матери. В мифологии многих народов земля, наряду

с огнём, воздухом и водой, – одна из основных стихий мироздания, такова Мать-сыра земля у древних славян. Рыба в библейском контексте рассматривается в рамках смерти-воскрешения в связи с историей Ионы, проглоченного рыбой, и выступает как эквивалент нижнего мира, в котором нужно побывать, чтобы воскреснуть к новой жизни.

Однако последняя реплика в пьесе: «Боря. Она нас всех переваривает! Вот что!» – отвергает идею спасения, определяет бытие персонажей как существование между жизнью и смертью. Границы жизни и смерти оказываются настолько размыты, что идентификация себя как живого невозможна, и возникает вопрос о том, насколько реален сам мир, сама действительность.

Пьеса Н. Садур (1992) представляет попытку синтеза опыта мистико-фантастической драмы («Чудная баба») и экспериментальной поэтики рассмотренных нами пьес, причём синтезом на основе приёмов западного театра абсурда, что отражает, в свою очередь, переходный эвристический метод драматурга.

Пьеса «Суки, черти, коммунальные козлы» (1992) является переходной формой движения драматурга к постмодернизму. От постмодернистской свободы в ней есть демонстративно-ненормативная, жаргонная лексика в названии (сравни: «Чудная баба», «Уличённая ласточка», «Заре навстречу» и т.д.), смешение культурных «языков», разных национальностей, стран и эпох, «осквернение» символов социализма, внимание к низкой периферии социального мира.

Список действующих лиц – обитателей одной коммунальной квартиры – моделирует и многонациональное «единство» Советского Союза (Вера Кособонова, Хая Исааковна Боровик-Эстандья, Фариды, Гамлет Мирзоян), и Вавилонское смешение языков, когда персонажи говорят одновременно, не слыша и не понимая друг друга, что изображается в технике театра абсурда.

В е р о ч к а. Беспольный, никчемный разговор. Тебя подослали как общественницу. Но я думаю, ты сама вызвалась, чтобы посмотреть на меня в моём доме.

О л ь г а. Это не твой дом. Это коммунальный дом.

Г а м л е т (*в телефон*). Я на проводе. Записывай, Дима. Рост средний, волосы русые, глаза серые, нос прямой. <...>

О л ь г а. Почему ты ушла из НИИ?

В е р о ч к а. Мне совершенно нечего тебе сказать.

О л ь г а. Почему ты ушла? Почему ты ушла? Почему ты ушла из НИИ?

Ш а п к и н а (*в телефон*). Алло! Говорите! Говорите! Ну что вы молчите? Говорите, вам говорят! Зачем тогда звоните? [Садур, 1992, с.178].

Телефон как знак нового техницизированного времени усиливает деструкцию диалога: вопросы не получают ответа, то есть возникает ситуация «глухого диалога», распространенного приема в пьесах абсурда.

Смена от действия к действию по принципу нисходящей градации – комната, коммунальный лабиринт, кухня, места общего пользования – не только отражает постмодернистскую «полноту» изображения человеческого существования, но и обозначает деградацию самой идеи «социалистического общежития», «путь», которым прошла советская коммуна. Его начало и конец отмечены в возрастной оппозиции двух действующих лиц: «дедушка Алёша», маразм которого выражен детской формой его имени и замечанием соседки по квартире, и ребёнок Алик .

Ш а п к и н а. Старик кладёт мимо унитаза.

А н н а. А я за ним убираю.

Имя его, имеющее в современном ономастиконе жаргонное звучание, выступает скорее эмблемой ничейности, ассоциируясь с вампиловской «Утиной охотой», где всех называют аликами, тем более что в афише отсутствует указание на то, чей это ребенок.

Пьеса Н. Садур подобна «драме ожидания» («В ожидании Годо» С. Беккета), так как основным мотивом, объединяющим все картины, является мотив ожидания главной героиней Верочкой Кособоновой героя-брата, который, как и Годо, не только не появляется до конца действия, но, как предполагают другие, и не существует. Однако именно с ним героиня связывает перемены в судьбе своей и окружающего мира.

Действие пьесы Н. Садур, если опираться на терминологию Ж. Делёза, напоминает «опустошающие серии» беккетовской драмы, то есть представляет собой совокупность изменчивых состояний практически одних и тех же ситуаций. Повторяемость, «серийность» создаёт ощущение отсутствия движения времени, замкнутости бытия на себе самом, что усилено тем, что нет указания на временную дистанцию между событиями первого, второго и третьего действий. Открывает действие монолог хора, но если у Амальрика («Моя тётя живёт в Волоколамске») «античный хор», распеваяющий песню «Смело, товарищи, в ногу», был только фоном сцены интимного свидания, создавая абсурдное сочетание любовного и революционного дискурсов, то в пьесе Н. Садур его функция становится действенной и сквозной, как в «Иркутской истории» А. Арбузова. Так же, как в этой пьесе, сенсационной по своим техническим новациям в 1960-х годах, хор у Н. Садур активно участвует в судьбе главной героини, предупреждая, предостерегая, наставляя её. Пародийный эффект создают гекзаметры, в которых хор воспеваает жизнь «совка», а также соединение разностилевых элементов: с высокой лексикой («девы», «влажные мужчины», «бездна», «зачарована») соседствуют советские идеологемы, клише («товарищ честный», «славно трудилась», «грамоты получала»). Судьбоносная, бытийственная семантика монолога хора парадоксальным образом снижается до обыденности разговорной формой последней фразы: «Умылась бы, что ли, лучше, попудрилась и на работу пошла...», и окончательно низвергается в быт в следующей за ним реплике Эстандьи, которая звонит в ЖЭК по поводу «света». Звучащая в том же ритме,

что и монолог хора, и реплика Эстандьи представляют абсурдный текст, создаваемый полисемией слова «свет».

Э с т а н д ь я. Сколько хранить книги по свету?

Бытовая семантика – в значении «электрический свет» – в конструкции фразы: «Сколько хранить книги по свету?», преобразуется в бытийственный смысл, означая «свет» как Мир, Вселенную, включая также возможность толкования «света» как света истины. Все значения, задаваемые полисемантикой фразы, актуализируются затем в тексте пьесы.

Утрата способности к межличностной коммуникации – ведущая тема театра абсурда – выступает здесь как следствие принудительного коллективизма в быту и труде. В первой картине действия пьесы представитель трудового коллектива НИИ Ольга явилась домой к сотруднице Вере Кособоновой потребовала объяснить, «почему она ушла из НИИ». Характер советского функционера, неспособного ни к живому человеческому контакту, ни тем более к пониманию «психологических» причин доведён до абсурда. Настойчивость, неотступность в выполнении своей функции отмечена в бессмысленном повторе одного и того же вопроса: «Почему ты ушла из НИИ?». Позиция функционера не только не способствует получению нужной информации, но и приводит к дисконтакту. Усиление разрушения коммуникации к концу картины обозначено в убывании речи: реплики представляют собой незаконченные предложения, личные местоимения усиливают противопоставление.

О л ь г а. Почему ты...

В е р о ч к а. Я хочу быть одна.

О л ь г а. Почему ...

В е р о ч к а. Одна...

О л ь г а. Ты...

В е р о ч к а. Я ... [Садур, 1992, с.179].

Бесконечные повторы словно отражают сбой работы сознания, подобного заведённому автомату, натолкнувшегося на мотив «хочу быть одна», не предусмотренного и невозможного в рамках социалистического дискурса.

Действие второй картины происходит ночью в комнате Верочки. Картина состоит из двух диалогических сцен, каждая из которых имеет свой объединяющий центр, маркированный предметными образами, получающими символическое значение. Пространство первого диалога локализуется вокруг ночника, свет которого, как ночных мотыльков, притягивает Алика, а затем и дедушку Алёшу, блуждающих в потёмках коммунальной квартиры.

Аквариум с рыбками, организующий центр второй диалоговой ситуации, становится символом абсурдного существования человека в советской действительности, где человек не может, не имеет право существовать, жить отдельно от других, иметь личную свободу, личное пространство, свой голос.

Оба диалога развивают тему незащищенности человека в социальном мире. Беззащитный уже в быту, в семье перед агрессией родных, близких людей, прибегающих к легализованным, так как не преследуются законом, формам «воспитания» с помощью жестоких физических наказаний, человек не получает потом защиты в государстве, где закон, должный охранять, – всего лишь видимость, фикция. Это обозначено в конечной сцене первого диалога, где после реплики: «Каждого человека охраняет закон», лампа гаснет и ребёнок исчезает во мраке ночи, как будто его и не было.

Во втором диалоге (Верочка и дедушка Алёша) тема беззащитности получает не только социальное звучание (воспоминания о помещице, которую зарубили только потому, что она была помещицей), но и историческое содержание. В истории о колдунье, которую то ли не пригласили, то ли вином облили на свадьбе, после чего свадебный поезд, отправившийся в церковь, остановился около сельсовета и сдвинулся с места тогда, «когда жених штаны спустил и невеста ему зад поцеловала», «все стали слезать и целовать задницы». Рассказ деда раскрывает абсурдную метаморфозу: запретив

традиции, обряды, веру в Бога, советская власть, символом которой является сельсовет, открыла тем самым путь, освободила дорогу бесовству, что и обозначено в бесовском обряде, восходящем к шабашам на Лысой горе, что, в свою очередь, эксплицирует семантику названия пьесы.

В целом вся эта «ночная» сцена, выполненная чуть ли не в исповедально-лирическом ключе, контрастирует с последующей фарсовой «дневной» сценой, нарушая традиционную символику дня и ночи, света и тьмы, как это было в пьесах Беккета и Вампилова.

Ночное камерное пространство «комнаты» в первой картине несёт позитивное значение душевного контакта людей, взаимопонимания, сочувствия, тогда как дневное общественное пространство коммунальной «кухни» актуализирует коннотативные значения «пекла», ада. Это находит выражение в метаморфозе действующих лиц: из добропорядочных, культурных, цивилизованных людей, какими они предстают в первой картине, Анна, Шапкина, Эстандья превращаются в настоящих ведьм, в бездушных, склочных обывателей. Для них кухня утрачивает свою исконную бытовую функцию, становясь местом выяснения отношений, скандалов, ссор.

«Потусторонний» характер отношений к мёртвым проявляется в ситуации, когда покойного Вадима Ивановича называют «Вадькой» и обвиняют в воровстве света. Полным выражением атмосферы шабаша становится перебранка соседок с отчётливо выделенным мотивом дефектности и смерти.

Ш а п к и н а. Дерьмо ты горбатое.

Э с т а н д ь я. Да, горбатое!

Ш а п к и н а. Правильно про тебя говорят, когда же ты сдохнешь!

Э с т а н д ь я. Трупоеды !

Ш а п к и н а. Правильно тебя били в темную, еще до войны.

Э с т а н д ь я. Меня?!

Ш а п к и н а. Тебя !

Э с т а н д ь я. Ты сидела в тюрьме.

Ш а п к и н а. А ты подлючая стерва.

Э с т а н д ь я. Кто, я ?! [Садур, 1992, с.181]

Неуместное приглашение дедушки Алеши: «А пойдёте ко мне радио слушать...», – является, с одной стороны, попыткой вытащить из «ада» беснующихся в этот свет, в культурное пространство, с другой стороны, подключает советское «радио» к миру бесовства.

«Бесовским силам» противостоит только Верочка, которая по крайней мере четко осознает функцию пространства.

В е р о ч к а. Я жарю свой завтрак [Садур, 1992, с.180].

Она не участвует в «шабаше» и оказывает сопротивление «нечисти», пытающейся «окрутить» ее, «оглушить» неприятным известием о том, что её «брат» приходил к татарке, и утянуть за собою в бездну. («Я требую меня пропустить». «Вы лжете все. Все. Вы врете. Вам нечего делать».) Поддерживая подвиг противопоставления героини толпе, хор, опекающий её, предлагает в качестве утешения идею сверхчеловека, представляя Верочку Великаншей, а всех остальных – букашками в ее ногах. В этом монологе хора звучит явная пародия на философию Ницше как крайность, отвергаемую героиней Н. Садур. В следующей картине – ирреальное пространство сна.

В этом сне стоит огромное дерево. Из него, как из кита, хлещет фонтан воды.

В е р о ч к а. Этот тополь – сильная личность, лучше не связываться.

Ф а р и д а. Дереву много сока, из тебя выливает.

Верочка лезет под воду...

В е р о ч к а. Дышу. Дышу...Здесь можно дышать! [Садур, 1992, с.182].

Образы «сна» могут представлять довольно сложную метафору человека, который, подобно эмбриону внутри материнского лона, питается соками жизни, изливает эти соки напрасно в пустоту, как фонтан. В то же время сам приём «тёмной метафоры», характерный для поэтики абсурда, если не отрицает возможность какого-либо толкования вообще, то предупреждает одно-

значную интерпретацию. Так, образ Верочки, ныряющей под воду и обнаруживающей, что в воде можно дышать, соотносится, кроме того, с образом аквариума в её комнате. Не став «сильной личностью», «древом жизни», она – не Вера, а Верочка – «пробует» возможность возвращения в среду аквариумного существования «совка».

Сон предваряет развитие событий в последней, замыкающей первое действие картине. Н. Садур даёт образ «семьи», разлад, распад которой знаменует общее состояние мира. «Отец» – Гамлет Мирзоян «отказывается» от сына.

Г а м л е т. Я на проводе. Это сынишка. Ужас, Пётр Петрович, это чужой сынишка. Сын нижних пьяниц...

«Мать» Анна – тёмное, бесчеловечное существо с опрокинутой, вывернутой наизнанку системой ценностей: для неё «учить» – значит «бить», нести зло и «мрак».

Дед потерял «путь».

А л ё ш а. Путь-то? Кто ж его знает? То мелькнёт, то срывается [Садур, 1992, с.183].

В последнем «промельке» сознания он становится на колени, обращаясь к небесам. К нему присоединяется внук Алик, но в его троекратном молитвенном заклинании: «Да воскреснет Бог!», нет надежды на воскресение, так как заключает его осквернение «Мамка-сучка!».

Безысходность и безнадёжность ожидания перемен находят выражение в конструкции пьесы: второе действие является зеркальным, перевёрнутым отражением картин первого в том же порядке. Повторы тех же эпизодов позволяют обнаружить некие странные изменения персонажей и ситуаций, усиливающие впечатление абсурда происходящего. Так, в повторе первого эпизода пьесы – диалога Ольги и Верочки на фоне телефонных разговоров Гамлета и Эстандьи – отмечено изменение облика, старение персонажей без указаний

и видимых других примет движения времени, что, скорее, выражает общую тенденцию к деструктивности бытия.

Г а м л е т. <...> рост средний, волосы седые, глаза белые, нос перебит.

Верочка в своих попытках противостоять надвигающемуся хаосу цепляется за ценности уходящего советского прошлого. Она «танцует вальс-бостон», предпочитая «бальные танцы аэробике», она всё ждёт своего брата, героически спасшего из пожара ребёнка, но её рассказ о брате слишком напоминает стихи С. Михалкова о «неизвестном герое». Мифологичность неизвестного брата-героя разоблачается появлением «пожарника», на которого пролили суп. Явление незваного пожарника напоминает появление брандмайора из «Лысой певички» Э. Ионеско, связывая пьесу с драмой абсурда. Так, монолог дедушки Алёши воспроизводит абсурдную деструкцию речи как выражение распада сознания.

А л ё ш а. Вообще люди хорошие, а Гамлет врач. В комнату пускает... Наконец, в предсказаниях хора возникает мотив апокалипсиса, конца света.

В первом действии сон и явь разграничены – в повторяющейся сцене второго действия граница между сном и реальностью снимается.

В е р о ч к а. Откуда ты знаешь про сон? Ты мне опять снишься.

Ф а р и д а. Снюсь [Садур, 1992, с.187].

В третьем действии тенденция нарастающей деструктивности доведена до логического конца. В абсурдном противоречии с известием о том, что «в НИИ кипит от жизни», мир коммунальной квартиры – метафоры советского быта и бытия – погружается в смерть: умирает Дедушка, выпущенный из квартиры; Эстандья «запуталась в свете совсем»; Гамлет в телефонной инструкции конкретизирует: «Дима, записывай. Рост средний, волосы выпали, нос расплющенный, глаза выбиты»; в аквариуме «подохли рыбы»; «Верочка обливает себя бензином», не дождавшись своего Годо».

Пожар в квартире и гибель в огне Алика знаменуют предсказываемый апокалипсис, «очищающий», обновляющий смысл которого раскрывается

в оксюмороне. «Квартира с разинутыми комнатами, с утварью и разрухой озаряется густым богатым золотом счастья» [Садур, 1992, с.191]. В то же время «чудо» явления из пламени дедушки Алёши, который забирает мальчика «к Отцу», может служить и знаком «присутствия Бога» и пародией на «Бога из машины» в античной трагедии. Эта двойственность отвечает общему характеру эклектики в пьесе Н. Садур, основу которой составляет стилистика так называемой «чернушной» прозы 1980-х годов, где изображалась отвратительная изнанка периферийных, «теневого» зон социального мира в сочетании с жертвенным сопротивлением этой среде главных героев («Стройбат», «Смирненное кладбище» С. Каледина, «Плаха» Ч. Айтматова, «Пожар» В. Распутина, «Печальный детектив» В. Астафьева и др.). Образы и мотивы прозы этого направления Н. Садур «опрощает» и «остраивает», преобразует в символы и метафоры в технике театра абсурда 1960-х годов, одновременно осваивая принципы русского постмодернизма: деконструкция образа человека и картины мира, пародийное осмеяние «культурных языков», безуспешность «диалога с Хаосом» (М. Липовецкий) и т. д. Не имея достаточно органического единства, пьеса Н. Садур представляется экспериментальным полем, переходной формой, не отражающей ни определённого жанрово-стилевого типа, ни индивидуальной манеры драматурга. Не случайно, что пьеса не была включена Н. Садур ни в один её авторский сборник, оставшись только журнальным вариантом.

Таким образом, драматургия Н. Садур, как мы говорили, является широким экспериментальным полем, переходной формой движения драматурга от модернизма к постмодернизму. Постмодернистская деконструкция не затрагивает у нее структурных уровней нарратива, сохраняющего элементы речевой связности, сюжетной динамики и характерологии. Она проявляется в причудливой форме мозаичной смеси натуралистических и эзотерических, литературных и фольклорных, рациональных и обсессивных, культурных и ненормативных дискурсов, образующих с точки зрения традиционного письма абсурдный текст, содержанием которого является абсурдная картина мира.

В целом – это «темная метафора», зашифрованное эзотерическое послание, возвещающее о наступившем конце света. В этом смысле Н. Садур наиболее активно осуществляет ремифологизацию культуры, создавая новые искусственные мифы из осколков, фрагментов различных традиционных мифологий.

В технике абсурда Н. Садур применяет уже известные приемы западного театра абсурда: логические противоречия в языке персонажей, «глухой диалог», натурализованная метафора, клоунада, марионеточность персонажей и пр., а также и новые, разработанные в рамках интертекстуальности: цитатная гибридизация персонажей, речь-«центон», аллюзивный коллаж и др.. В то же время использует натурализацию жестокого насилия над телом человека, что отличает постмодернистскую эстетику абсурда от техники западных абсурдистов середины XX века.

Представляя собой эклектическое образование, драма Н. Садур не укладывается в известную типологию драмы абсурда П. Пави, так как не является ни сатирической, ни нигилистической, сохраняя положительные образы нравственной сентенции, идеологические ретроспекции. Не принадлежит она и к третьему виду драмы, в которой абсурд – «... структурный принцип отражения вселенского хаоса, распада языка и отсутствия гармонического образа человечества» [131, с. 2], так как причины этого абсурда не социальные и культурологические, а сугубо метафизические.

2.2. Драматургия концептуалистов: пьесы Д. Пригова и В. Сорокина

Более последовательно и принципиально постмодернистская эстетика реализуется в творчестве концептуалистов.

Основной задачей этого направления становится «... осознание тотальной идеологизации жизненного пространства...» [Бобринская, 1993. с. 16], поэтому в произведениях московских концептуалистов возникает «... широкий круг мотивов, связанных с обнаружением и раскрытием агрессии идеологии,

проявляющейся в сфере повседневного существования человека...» [Бобринская, 1993, с. 38]. Московские концептуалисты пародийно обыгрывают советскую идеологизированную действительность, опираясь, главным образом, на средства и приёмы поэтики абсурда. Ярким примером может служить пьеса Д.А. Пригова «Пятьдесятая азбука».

Отличие «Пятьдесятая азбука» от традиционного драматического произведения обнаруживается уже на внешнем уровне организации текста: нет афиши, знакомящей читателя с действующими лицами. Этот привычный композиционный элемент заменяет казенно-канцелярское «предуведомление» как знак бюрократизации культуры. Отказ автора от афиши обусловлен абсурдным количеством персонажей (более трехсот действующих лиц) и отсутствием у них каких-либо индивидуальных и социальных характеристик, да и вообще каких-либо других составляющих образа. Действующие лица, унифицированные до порядковых номеров вместо имени, выходят на сцену, следуя порядку своего номера, произносят свою реплику и больше по ходу действия пьесы не появляются. Впрочем, и сами реплики, которые производят разные номера-персонажи, также безличны, подобны и по смыслу, и по форме математическому действию.

119-й. Мысленно вычислив себя из ситуации, мы получим пустой континуум [Бобринская, 1993, с.186].

133-й. Но мысленно вычислив себя из континуума, мы получим пустой континуум.

Слово, таким образом, отчуждается от субъекта речи, становясь отвлеченным и автономным. Оно не является, как в традиционной драме, средством характеристики своего носителя, приемом создания образа, а само выбирает какого-либо носителя голоса средством своего озвучивания.

Такая позиция речи по отношению к своему субъекту в данном случае отражает советскую действительность, в которой человеку уже предзадан

«язык» идеологии, «...пронизывающий всё его бытие, диктующий и навязывающий ему логику понимания и восприятия» [Бобринская, 1993, с. 16].

Реплики действующих лиц не образуют диалога, выступающего в качестве главного способа развития действия в драме. Внешняя жёсткая упорядоченность выхода персонажей как последовательная смена номеров не создаёт причинно-следственных связей и оказывается абсурдной, так как порядок номеров не организует логического порядка речи, а разрушает его, разрывает и отдаляет близкие по смыслу высказывания:

15-й. Время – это пустой континуум (*уходит, выходит 16-й*).

16-й. Подумаешь, какой Коперник (*уходит, выходит 17-й*).

17-й. Определенность (*уходит, выходит 17-й и машет приветственно рукой, уходит, выходит 18-й*).

18-й. Все бабы – суки (*уходит, выходит 19-й*).

19-й. Отчего же это Пустой? [Пригов, 1992, с. 183].

Этот принцип – внешнее упорядочивание при отсутствии внутренних связей, а затем внешняя деструкция при появлении внутреннего смысла – является основополагающим для всего текста пьесы.

В «Пятьдесятый азбуке» нет указания места действия и вообще какой-либо конкретизации пространства, оформляемого в классической драме декорациями. Это соответствует основной установке концептуального качества, называемого также антиискусством, так как оно отвергает традиционные формы художественной выразительности, использование которых может отвлечь зрителя от восприятия и понимания «концептов». В данном случае все внимание должно быть сосредоточено на речевом плане выражения и жестах действующих лиц.

При этом носители речи и жестов дифференцированы: «номера», имеющие реплики, лишены жестов; напротив, имеющие жесты, лишены реплик.

Жесты в «Пятьдесятый азбуке» выполняют функцию дополнительности. Так, 52а и 73а – это не личные «номера», как 52-й и 73-й,

произносящие реплики, а их номера художественной самодеятельности, то есть их само-деятельность: не социальная, а художественная:

52-й. Да! Да! Да! Да! (*уходит, выходит 52-а, танцует, уходит*).

73-й. Я – это, пожалуй, точка такая (*уходит, выходит 73-а, исполняет песню, уходит* [Пригов, 1992, с. 185]).

Жесты же 121а и 155а – это эмоциональная само-деятельность: «121а закрывает лицо руками», «155а плачет». Жест, как и слово, отчуждается от субъектов действия, они – мимические маски. Таким образом, в пьесе Д. А. Пригова оказывается разрушен главный принцип театра – принцип синтеза слова, жеста, действия, музыки, обстановки.

Как уже указывалось, пьеса «Пятьдесятая азбука» принадлежит концептуальному искусству, предметом пристального внимания которого является идеология и мифология советского социума. В данном случае во внешнем хаосе действия пьесы конспективно обозначен план: зарождение, развитие и крах советской идеологии. Гипотетическим сюжетом пьесы является история целого поколения (генерации) советского народа.

Предполагаемая точка отсчета – 1917 год, первый год становления советской власти. Название пьесы «Пятьдесятая азбука» отсылает нас к этому времени, так как, помимо многочисленных декретов о мире, свободе, правах трудящихся и так далее, в этом году был принят Декрет «О введении нового правописания». Проект реформы был предложен еще в 1904 году, но тогда ее осуществить не удалось. Принятие же Декрета в 1917 году было связано с началом новой жизни, с зарождением нового государства, где важно было «...удовлетворить насущным требованиям школы и задаче распространения грамотности в безграмотном в то время русском народе» [Чернышев, 1970, с. 651].

Порядок букв в азбуке является, кроме порядка номеров, другим принципом внешней организации абсурдного текста: все буквы

проговариваются действующими лицами по ходу действия в азбучном порядке.

1-й. А - а - а - а - а.

7-й. Бу - бу - бу - бу.

Азбука выстраивает два тематических плана текста: жизнь человека и историю государства, в значении «азов» того и другого.

Возрастные этапы жизни человека специально отмечены и создают внутреннюю динамику действия.

20-й. 2 года.

140-й зрелость.

263-й. 70 лет.

162-й. 45 лет.

39-й. 10 лет.

174-й. 50 лет.

42-й. Совершеннолетие.

228-й. 60 лет.

68-й. 20 лет.

122-й 40 лет.

108-й. 30 лет.

Кроме того, возрастные указатели делят текст на более крупные речевые блоки, в каждом из которых доминирует своя идиологема.

Проблема собственного «я» становится лейтмотивом, связывающим разрозненные реплики и нарастающим к финалу до абсурдного предела побоища и смертоубийства.

Первый возрастной блок включает период от первого «А - а - а - а - а» до начала постижения человеком основных категорий: времени, пространства.

15-й. Время – это пустой континуум» [Пригов, 1992, с. 183], а также и половых отношений: «Все бабы – суки». На этом этапе обозначено первое столкновение естественного, природного самосознания человека с иным знанием – знанием социума в споре о «я».

3-й. Я!

4-й. Это Я!

5-й. Я – такого слова нет!

6-й. Как же это нет? [Пригов, 1992, с. 183].

Д. А. Пригов на небольшом пространстве пьесы показывает историю постепенного уничтожения личности коллективным «все» в советском государстве, ее воскресение в годы перестройки, дальнейшее разрастание «я» в борьбе с «другими» до абсурдной противоположности: уничтожены «все» – осталось только «я». Переломным является этап, обозначенный возрастным периодом 20 лет. Это возраст гражданского самоопределения, поэтому здесь центральный мотив – социальное бытие человека, которое, по Д. Пригову, приводит в советском государстве к полному уничтожению личности. «Я» переходит сначала в точку, а затем и вовсе растворяется в общей массе, едином хоре.

173-й. Я – это, пожалуй, точка такая.

75-й. Точка, точка, точка.

«...Все встают единым дыханием, слышатся здравицы и приветствия, раздаются крики «Да здравствует! Ура! Ура! Ура!», аплодисменты, всеобщие овации, все еще раз встают, слышатся трубные звуки...». Эта первая пространная авторская ремарка пародирует газетные стенограммы партийных съездов, принимавших все решения за весь народ безликим и единодушным хором депутатских голосов.

В следующих блоках – 40, 45, 50 лет – отражена попытка человека преодолеть отчаяние, вызванное потерей собственного «я», обретающей очертания и смерти физической. Возрастной этап поиска духовного самоопределения пародийно отражает тот период в жизни советской интеллигенции (вторая половина 1960-х – 1970-е годы), когда она отшатнулась от марксистско-ленинской философии и социальной идеологии в сторону мистических учений. Путь духовных исканий приговского «совка» повторяет историю учений эсхатологии и персонализма. Сначала он ищет спасение в патристике, затем в философии экзистенциализма, в буддизме **и, наконец, в** мистике.

135-й. Плотин.

136-й. Дионисий Ареопагит.

151-й. Кьеркегор.

161. Рамакришна.

183-й. Мейстер Экхарт!

Однако логика поиска «спасительных идей» обнаруживает парадокс: ища спасения от смерти, человек все больше и больше приближается к идее смерти. Идея смерти получает конкретную реализацию в двух последних возрастных блоках. Разум, заблудившийся в мистических потемках, начинает покидать человека, уступая постепенно место животным, первобытным началам. Речь становится примитивной, заменяется междометиями, отдельными звуками, несущими агрессию, которая перерастает в драку.

188-й, 189-й, 190-й. Рррсссс, тттт.

203-й. Ага, ага...

217-й. Файтинг! Файтинг! (*Возникает драка.*)

212-й, 213-й, 214-й, 215-й, 216-й, 217-й (*Укатываются клубком и не выходят.*)

218-й, 219-й, 220-й [Пригов, 1992, с. 189].

А на предпоследней букве азбуки жизни драка переходит в смертопобоище.

269-й. Ю-ю-ю-ю-ю-ю!

270-й, 271-й, 272-й, 273-й (*Выбегают с ружьями наперевес, весь зал вскакивает с шумом, криком, грохотом опрокидываемых кресел и стульев убегает*) [Пригов, 1992, с. 191].

Этот жест разрушает рамку и вместе с ней театральную иллюзию, обозначая реальность хаоса и произвола.

На сцене разыгрывается мистерия страшного суда и конца света. «...Тогда вскакивают все вплоть до 300-го и 300а, 300б, 300в, 300г, начинается смертопобоище, и все, все, все умирают, ложатся телами исковерканными, изуродованными, умирают все, все, все, все» [Пригов, 1992, с. 191].

Парадоксальность финала в том, что, с одной стороны, «Я!» 4 миллиарда 1-го – это конец азбуки, последняя буква, утверждение индивидуума, нового первого человека, а, с другой стороны, – это рождение

нового «номера», «азбука» и «арифметика» которых будут повторением абсурдной истории, из которой нет выхода. Так, Д. А. Пригов в «Пятидесятой азбуке» пародийно обыгрывает советскую идеологизированную действительность, опираясь на приемы поэтики абсурда. В пьесе абсурдно переиначиваются основные элементы традиционной драмы: слово и жест отчуждаются от субъекта речи; реплики действующих лиц не образуют диалога, являющегося главным носителем воспроизводимого действия в драме; нет декораций, оформляющих художественное пространство. Таким образом, оказывается нарушен главный принцип театра – принцип единства слова, жеста, действия, музыки, декорации, что разрушает привычные связи в конструкции «автор – текст – реципиент». Тем не менее, используя элементарные единицы языка «азбуки» и элементарный принцип организации континуума – порядковые числа, Д. Пригов воспроизвел «концепцию» абсурдной истории человечества в ее трагично-личностном аспекте.

В. Сорокин – один из самых ярких представителей концептуализма. Он больше известен как прозаик, автор нашумевших и вызвавших самые противоречивые оценки, вплоть до крайнего неприятия, романов «Голубое сало», «Лед», меньше – как драматург.

В поле нашего внимания его пьеса «Дисморфомания». И. Е. Скоропанова интерпретирует её с позиций идей постмодернизма, сквозь призму понятий, предложенных Ж. Делезом и Ф. Гваттари. По ее мнению, В. Сорокина интересует прежде всего комплекс кастрации машины желания. В «Дисморфомании» он «...выступает как выразитель антиэдиповского мироощущения», реабилитирует человеческое тело, либидо, желания, противостоящие механической, бездушной модели современного общества» [Скоропанова, 202, с. 407]. Название пьесы «Дисморфомания», то есть влечение, стремление к разрушению формы, отражает суть концептуализма, с точки зрения которого искусство обретает «возможность реализовать свой когнитивный потенциал, осуществить свою культурную миссию» только будучи освобо-

жденным от «морфологии» и формотворчества. Учитывая то, что художественное произведение для концептуалистов – способ демонстрации какого-либо понятия («изменение», «порядок», «пустая форма»), дисморфомания является концептом данной пьесы и принципом дезорганизации ее текста.

Важнейшее свойство концептуалистской эстетики – установка на объективацию изобразительного языка, на освобождение его от задач выражения индивидуальности художника – находит выражение в отказе от традиционных форм художественной выразительности и доводится до логического предела разрушением границ между своим и «чужим» словом, между художественным и нехудожественным. Пародийный аспект интертекстуальности включает обязательный момент автопародии.

В конкретно-содержательном плане пьесы дисморфомания, кроме того, подразумевает осуществляемую в ней деконструкцию классического текста шекспировских трагедий «Гамлет» и «Ромео и Джульетта». Началом подобных деконструкций стал современный западный театр, например: пьесы «Розенкранц и Гольденстерн мертвы» Тома Стоппарда (1966) и немецкого драматурга Х. Мюллера «Гамлет-машина» (1977) представляют собой демонтаж шекспировского «Гамлета» путем вольного перефразирования трагедии, результатом которого становится создание абсурдного текста. Трагедия Шекспира вдохновила и Л. Петрушевскую, написавшую на основе ее деконструкции пьесу абсурда «Мужская зона» (1994). Пристрастие абсурдистов к этому шекспировскому образу отмечает О. Буренина: «Совершенно очевидно, что предтечей абсурдного героя был Гамлет, ощутивший трагический распад связи времён» [Буренина, с. 54].

«Гамлет как первый в мировой литературе рефлекслирующий герой был, соответственно и первым героем абсурдирующим» [Черноричская, 2001, с. 47].

Пьеса Сорокина состоит из двух частей. Первая – представляет своего рода инсценированную афишу. На сцену последовательно, один за другим выходят семь персонажей-больных, каждый в сопровождении двух санитаров; «голос в репродукторе», обозначенный так же, как «голос», сообщает историю болезни каждого пациента по мере его появления так, как если бы автор пьесы давал характеристики действующим лицам по возрасту, социальной принадлежности, внешнему облику. В. Сорокин заменяет художественный текст научным медицинским дискурсом, соединяя его с театральной пантомимой, изображающей в то же время реальную процедуру приема больных в психиатрической клинике. Но «чужой» научный дискурс выполняет в тексте В. Сорокина художественно-эстетические функции, так как пародирует основные принципы литературы постмодернизма: деконструктивизм и интертекстуальность.

Все описания психических расстройств пациентов, представленные в историях болезней, объединяет мания деструктивности, проявляющаяся в абсурдном соотношении нормального и ненормального: нормальное, здоровое состояние больные воспринимают как дефектное, а не соответствующее норме – как естественное. «Пока держался отек, больной был спокоен, но с уменьшением отечности, взглянув на себя в зеркало, вдруг заметил, что «нос не такой»; больная К. чувствует себя свободнее с «расширителями век», изготовленных из канцелярских скрепок и т. п. Причиной появления подобных расстройств стали ситуации, когда «кто-то» сказал «что-то» об их недостатке (сутулость, полнота ног, увеличенная челюсть...). В автопародийном ключе подобными дисморфманами предстают писатели, которые до того, как их «назвали» постмодернистами, были нормальными, здоровыми и «полностью ориентированными» людьми. Мания «дезорганизации», децентрации приводит их к утрате «ориентации» в мире, к онтологической неуверенности, которая, однако «...в силу априорного, программного признания относительности любого онтологического переживания перестает осмысляться в

качестве проблемной ситуации» [Ильин, 2001, с. 56], а в наиболее радикальном случае является в постмодернизме вообще как норма креативного человеческого существования. Н. Л. Лейдерман указывает: «Распад целостности, пафос иррациональности, отчаяние, пессимизм стали культурными доминантами новой постмодернистской эпохи» [Лейдерман, 2003, с. 111].

«Покончив» с историями болезней пациентов, «голос» произносит реплику, представляющую абсурдный текст, который является своего рода диагнозом болезни постмодернистской литературы, а значит, и современной действительности, так как в постмодернистской парадигме текст равен миру. В тексте обнаруживается отсутствие всякой логики, детерминации, он представляет собой бессмысленный набор предложений, перечислений, соединение несоединимого: «испуганные механизмы», «высоковольтное правительство», «Богородица втулок» и т. д. (живое овеществляется, вещное «оживляется»). Образ безразличного, механизированного, жестокого, разлагающегося мира обозначен обилием «насильственной» лексики («Нет, рвать цепями, нет, рубить по суставам, нет, высверлить гипоталамус...»), образов гниения и разложения («инъекция чистого гноя», «черви на груди»). Реплика «голоса», реализуя характерную для поэтики В. Сорокина идею речевого насилия, становится установкой на разрушение.

Действующие лица – больные и санитары, находящиеся на сцене, – не произносят ни одной реплики, лишены речевого выражения. Вся речь «монополизирована» «бестелесным голосом», что обозначено отсутствием диалога, выступающего в драме в качестве главного, практически единственного носителя воспроизводимого действия. Лишенный речи, своего слова, персонаж становится вместилищем чужих голосов, чужих жизней, что реализуется во второй части, которая представляет собой контаминацию некоторых мизансцен трагедий Шекспира «Гамлет» и «Ромео и Джульетта»,

разыгрываемую больными. При этом В. Сорокин создает гибридно-цитатные персонажи: Гамлет-Ромео-больной, Офелия-Джульетта-больная.

Вторая, театральная часть текста – это «психодрама», один из терапевтических способов лечения психических больных, при котором они должны проигрывать свои мании, играть себя. Но постмодернисты не имеют своего языка, разыгрывают чужие тексты, чужие мании. «Культурный контекст, воплощенный в интертекстуальности... преобразуется в единственно возможную содержательную форму, определяющую логику художественного мировосприятия» [Липовецкий, 1997, с. 14]. В качестве «чужих» маний В. Сорокин использует драмы шекспировских героев.

Демонтаж классических текстов он производит посредством их гибридизации путем инверсий и стяжения текста. Так, он «стягивает», «сгущает» мизансцену знакомства Ромео и Джульетты, превращая ее в абсурдную ситуацию: несмотря на то, что Ромео (Гамлет) и Джульетта находятся рядом друг с другом, коммуникация их опосредована, они общаются через Кормилицу.

Д ж у л ь е т т а. Кормилица, скажи, кто тот сеньор?

К о р м и л и ц а. Это Гамлет.

Д ж у л ь е т т а. Одна лишь в сердце ненависть была – и жизнь любви единственной дала.

Г а м л е т (*Кормилице*). Скажи ей, я приду сегодня ночью.

К о р м и л и ц а. Скажу, скажу, синьор.

Д ж у л ь е т т а. Кормилица, голубушка, скажи, что ночью буду ждать его в саду я.

К о р м и л и ц а. Скажу, скажу, ягненок мой, птичка [Сорокин, 2007, с. 184].

Эта абсурдная ситуация пародирует основной принцип постмодернистской литературы – интертекстуальность. Коммуникация автора и читателя постмодернистского текста опосредована интертекстами, классической лите-

ратурой, являющейся своего рода Кормилицей, «пищей», перерабатываемой современными авторами.

Основная идея эпохи Возрождения – человек как гармоническое единство духовного и телесного, центр мироздания, высшее совершенство – сменяется на противоположную. Так, у В. Сорокина человек лишен духовной и физической красоты, является никчемным, отбрасываемым продуктом. «Призрак» предстает в облике гигантского черного червя, не вызывающего удивления, а, наоборот, воспринимаемого как «бранный и хороший, прекрасный облик». Установка на возрождение парадоксальным образом меняется на вырождение. В. Сорокин демонстрирует зомбирование личности, лишение ее самобытия, «умерщвление»: персонажи подчинены «бестелесному голосу», лишены собственной речи, произносят «чужой» текст.

Пространство и время получают абсурдное выражение в нелепом совмещении времени и места действия двух пьес: «площадь в Вероне перед Эльсинорским замком»; призрак появляется «минувшим днем, когда вон та звезда, левой полярной, пришла светить той области небес, где блещет и сейчас» [Сорокин, 2007, с. 184].

Произвольный монтаж сцен аннулирует причинно-следственные связи. Нарастание абсурдности находит выражение в характерном для этой поэтики приеме повтора. Финал представляет собой пятикратное повторение одной и той же мизансцены – пентограмма, символизирующая эпоху Возрождения, – становится в данном случае символом вырождения, разрушения, знаменующих современную эпоху (пятиконечная звезда – советский символ). Каждый повтор сопровождается «убыванием» речи, соответственно и смысла, и сжатием пространства, доходящим до предела.

Г а м л е т. Нет. (*Выбегает и оказывается в точно таком же помещении, но только маленьком и тесном.*)

Г а м л е т. Быть.

Горацио (*вползает и со стоном замирает на полу*). Оооо...

Г а м л е т. Да.

(*Входит Джульетта.*)

Д ж у л ь е т т а. Мой.

Г а м л е т. Нормально.

Д ж у л ь е т т а. У меня.

Г а м л е т. Я?

Д ж у л ь е т т а. Дарили.

Г а м л е т. Я.

Г о р а ц и о. Боль [Сорокин, 2007, с. 187].

Действие переходит в жуткую пантомиму движущихся геометрических фигур и людей, абстрагирующую в стиле графики художников соц-арта трагические финалы классической драмы.

«Белые предметы, занимающие большее пространство помещения, начинают двигаться и, как поршни, давят тесно стоящих между ними людей. Люди страшно кричат. Все погружается в темноту... Через некоторое время призрачный зеленоватый свет освещает сцену, на которой стоят семь больших и семь маленьких табуреток. На маленьких табуретках лежат пробка, пластырь, банка, выпрямитель спины, пластина, расширители век и ошейник. На больших табуретках – исковерканные, окровавленные тела бывших владельцев этих предметов. Над каждым телом парит, поворачиваясь, голографическое изображение соответствующего предмета с ярко очерченными контурными линиями» [Сорокин, 2007, с. 198].

Белые предметы – абстрактное изображение тотальных внешних сил, подавляющих, уродующих человека. Вторая часть картины представляет такой же механический демонтаж человека после смерти: отделившиеся от духа тела, материализованные «следы» душевной жизни – знаки фобий, порожденных насилием. Голографические изображения предметов символизируют души умерших, все содержание которых сведено к памяти всё тех

же маний; души, парящие между небом и землей без вечного пристанища. Кроме того, схематика образов «с ярко очерченными контурными линиями» отсылает к платоновским «эйдосам», как предначертанным вечным идеям, пленником которых оказывается человек.

Рассмотренные пьесы демонстрируют опыт использования формально-игровых принципов и приемов театра абсурда, абстрагированных, очищенных от каких-либо пластических, «жизнеподобных» средств изображения. В создании абсурдных драматических текстов концептуалисты адекватно реализуют постмодернистскую эстетику деконструкции, пародирующей интертекстуальности, аннигиляции референтной информативности текста и усиление его агрессивности по отношению к реципиенту.

2.3. Постабсурдная драма братьев Пресняковых и обэриуты

Бахтинская идея карнавала как абсолютной свободы от официальной системы запретов, законов, социальных и культурных иерархий нашла своё полное осуществление в «новой» драме, где «верх» окончательно заменён «телесным низом», идиотия героизирована и коронована, непристойности и сквернословие получили статус «стиля». Но вся эта, по выражению Ильи Смирнова, «сраматургия», выполненная в технике *fiction* и *non fiction (verbatim)*, утрачивает при этом основные специфические признаки карнавальной культуры: во-первых, исчезает временный характер карнавальной свободы, которая, становясь будничной нормой, теряет остроту ощущения праздничного инобытия; во-вторых, смеховой аспект мира всё чаще подменяется мелодраматическим пафосом; в-третьих, разрушается амбивалентность карнавального хаоса и смерти, лишённых возрождающей и обновляющей силы. «Нормализация» абсурда в «новой» драме ведёт к редукции и утрате его креативно-эстетических и гносеологических функций как крайней формы остранения и отчуждения. В качестве последних все чаще выступают фантастика, гротеск. Активизируется роль автора как медиатора между

мирами «по эту» и «по ту» сторону добра и зла. При этом свидетельством воскресения «умершего автора» становится тенденция к жанрово-эстетической определенности драматического текста в традиционных категориях трагедии («Кислород» И. Вырыпаева), мелодрамы («Пластилин» В. Сигарева), фарса (братья Пресняковы). Все это позволяет согласиться с мнением О. Чернорицкой о новом этапе развития русской драмы абсурда как «постабсурдной», соответствующей явному закату постмодернизма.

В «новой» драме продолжают свое развитие в процессе взаимодействия и взаимоотталкивания оба типа драмы абсурда. Так, линии движения, проходящей через творчество В. Вампилова, Л. Петрушевской, Н. Садур, следует драматургия Е. Гришковца, близкая к вампиловской поэтике абсурда, тогда как драматургия Н. Коляды более близка поэтике синтеза натурализма и мистического гротеска Н. Садур. Условный, формально-игровой тип драмы абсурда наиболее успешно развивают братья Пресняковы, реализуя эстетику абсурда «конца русского авангарда» в творчестве обэриутов. Кроме того, драматургия Пресняковых является особенно успешной попыткой вернуть абсурду в «постабсурдной» ситуации его смеховую природу.

Как пишет М. Липовецкий, посвятивший творчеству братьев большую статью, в театре Пресняковых любая драматическая ситуация «обыгрывается как смешная. Причём, смешная не словесно, а именно театрально – через разрыв между действием и словом, жестом и контекстом, игрой и ситуацией. Комизм отличает Пресняковых от неонатуралистической драмы – уныло-серьезной, несмотря на мат (или благодаря ему?), и неумеренно грешащей религиозным пафосом. (Кстати, именно комизм, ироническая, а чаще саркастическая, интонация удивили и английских критиков спектаклей по «Терроризму» и «Изображая жертву».) Сами Пресняковы определяют свой театр как «фарсово-философский» [Липовецкий, 2005].

Авторское определение ориентирует на возрождение народно-зрелищных форм смеховой культуры. Не случайно, по-видимому, развёрнутая

презентация действующих лиц в афише пьесы «Приход тела» (2000) напоминает тексты балаганских «дедов-зазывал» в русском ярмарочном фольклоре с их пейоративно-комической экспрессией.

Сравни: реплики балаганного деда-зазывалы ярмарочного балагана: «Рррра-ррр-ра-а! К началу! У нас Юлия Пастраны – двоюродная внучка от облизьяны Дыра на боку, вся в шелку! <...>Эй, ты, девятиногая буфетчица из помойной ямы... Рр-ра-ра! К началу-у, к началу!»; «Эй, ты там! Протри глаза спьяна! Увидишь самого царя Максимильяна! Царь он очень грозный и человек весьма сурьезный, чуть что ему не по нраву, живо сотворит расправу» [Фольклорный театр, 1998, с. 408]. У Пресняковых: «Жорж, мужчина 45-ти лет, решивший проучить свою дочь, купившую конфету с вложенной под фантик клеящейся татуировкой»; «Женщина, жена Жоржа, оказавшаяся под психологическим прессингом извращенца, едущего в троллейбусе по своим делам»; «Кондуктор, распространяющий в троллейбусе, везущем Жоржа и его жену в милицию, неприятный запах, что подстёгивает его к более ответственному исполнению кондукторского долга» [Братья Пресняковы, 2005].

Открывающая пьесу «Приход тела» пространная обстановочная ремарка, аналогичная ремарке в «Провинциальных анекдотах» А. Вампилова, также отсылает к фарсу и анекдоту, как к народным смеховым формам. «Комната. Стол, деревянные ножки которого выкрашены в жёлтый цвет <...> На столе виднеются блюдца, два половника, вилки, нож без ручки <...> Стулья. <...> Чуть поодаль стоит кровать, она не заправлена и на ней разбросана одежда: носки, нижнее бельё, фартук, мужские сандалии» [Братья Пресняковы, 2005]. Но вместе с тем в ремарке возникает и нечто, отличающее постабсурдную драму от «классического» абсурдизма. В постмодернизме и, в частности, в театре Пресняковых абсурд выступает не только в форме алогичного, невероятного, ненормального, но чаще в виде чудовищного.

Одомашнивание, приручение чудовищного происходило уже в русском авангарде: монстр Шариков (М. Булгаков «Собачье сердце») поселяется в

квартире профессора, претендуя на равные «права» с ним. Философ обэриутов Л. Липавский утверждал, что ужасное не вызывало бы омерзения, если бы у человека не было эстетического чувства. Но и у русских, и у западных абсурдистов («Носорог») вторжение чудовищного в мир человека вызывает ответное отторжение, вплоть до его изгнания, превращения, исчезновения. То есть эстетическое, при всём недоверии к нему, сохраняет своё значение в различении человеческого и нечеловеческого, естественного и противоестественного и т. д.

В пьесе Пресняковых «Приход тела» чудовищное, не утрачивая своей омерзительности, мирно сосуществует с «нормальным» на «равных правах», отчуждаемое только на уровне авторской позиции как «вненаходимой» по отношению к абсурдному миру. То, что не замечается персонажами, отмечено и остранено автором. «Комната. Стол <...> одна ножка сломана и как будто перебинтована серой тряпицей. На столе <...> нож без ручки, лежащие на боках кружки – их днища в фиолетовых разводах, с пристывшими листочками заварки кажутся выпученными и растрескавшимися глазками многоглазого чудовища, прижитого здешними людьми» [Братья Пресняковы, 2005].

Некая дефектность и в то же время статичность, «дремотность» вещей («лежащие на боках кружки», предметы действия – «фартук», «сандалии», расположившиеся на «незаправленной кровати») выражают состояние «пост-фактум», сон усталой, травмированной жизни и разума, порождающий чудовищ. Афоризм Гойи уместен тем более, что Пресняковы явно заимствуют парадоксально-гротескную поэтику офортот испанского «абсурдиста» в разоблачении добродетельных и благонамеренных масок родителей, учителей, блюстителей порядка, стражей нравственной чистоты, гротескные портреты которых создают драматурги. Отец, решивший проучить свою дочь, до смерти запарывает её ремнём. Мать, переживая за здоровье дочери, не зная ещё, что она уже мертва, бьёт её по голове так, что та, как бы вновь умерщвлённая, падает на пол. Кондуктор, воспитывающий безбилетника, совершает над ним

насилие «нащупав никакую не мелочь, а яйца мальчика, зажимает их в кулаке и всё сильнее и сильнее сдавливает...» [Братья Пресняковы, 2005]. Ангелы («хороший ангел» – «ангел в чёрном», «плохой ангел» – «ангел в белом»), явившиеся за душой Настеньки, труп которой изнасилован милиционером, называют Настеньку шлюхой, недостойной рая.

Серия зверских насилий у Пресняковых, в отличие от концептуализма В. Сорокина, В. Ерофеева или «неонатурализма» новых драматургов, не носит, по верному замечанию М. Липовецкого, какой-либо «идеологической подоплёки», представляя, как и у западных абсурдистов, универсальный принцип теперь уже «постабсурдного» мира, где само насилие, лишённое каких-либо мотиваций, демонстрирует инерционный, энтропийный характер. Эту инертность насилия Пресняковы отчуждают комизмом автоматических действий персонажей, возведённых в степень дурной бесконечности, оборачивающейся абсурдом. Жорж «большими глотками, не переводя дыхание, пьёт из бутылки пиво» (с. 2), «девочка, потеряв связь с реальностью, самозабвенно лижет круглую карамель на палочке, громко втягивая в себя подслащённые конфетой слюны» (там же).

Ж о р ж. Э (*глотает*) 8 раз.

Н а с т е н ь к а. Тли-тли (*лизжет карамель*) 8 раз» [Братья Пресняковы, 2005].

Тот же образ разгоняющегося по инерции механизма в картине расправы Жоржа с дочерью. «Жорж бросает дочь на кровать и начинает бить её ремнём, что-то бормоча. Частота ударов всё увеличивается, Настеньке ужасно больно, она плачет, хрипит, но не пытается вырваться... Наползающая на весь интерьер темнота говорит о том, что приближается ночь, а Жорж продолжает монотонно стегать девочку ремнём» [Братья Пресняковы, 2005].

Одомашненность, привычность чудовищного Пресняковы изображают в неадекватной с точки зрения здравого рассудка реакции родителей на смерть девочки. Реакция, которая отражает ту самую атрофию эстетического чувства

и, как следствие, регрессию (Жорж, как ребёнок, испугавшись содеянного, пытается скрыть следы, разыгрывает жену, представляя труп живым – усаживает, суёт яблоко в рот – и притворяется невинным), и как витальной инерции (Жена Жоржа после ухода «Милицейского», забравшего труп Настеньки, интересуется у Жоржа: «На ужин картошку жарить или лапшу варить?»).

Появление мёртвой Настеньки в заключительном действии пьесы («приход тела») особенно остро обнажает абсурд несовпадения речи и ситуации. Инерция функционально клишированной речи (речевые клише хозяйки дома, Учителя) блокирует способность сознания к восприятию ситуации.

М а т ь (*совсем растерянно*). Есть будешь? (*Обращается к мёртвому телу. – О. З.*)

О т е ц: Ты что, дура, – ты как, она ведь...

М а т ь. Ну, а что – её, может, там не покормили.

О т е ц. Где там? В морге, что ли? [Братья Пресняковы, 2005].

Диалог Учителя и Жоржа усиливает абсурдность ситуации, что обусловлено неразличением в их речи бытийственных категорий жизни и смерти. Жорж, заявляя, что девочка здорова, тут же признаётся в том, что убил её. Учитель, узнав о том, что Настенька мертва, всё равно «ждёт её завтра в школу».

У ч и т е л ь. <...> Она уже второй день отсутствует на уроках, и вот я пришёл узнать, в чём дело. Она здорова?

О т е ц. А что не видно (показывает на Синюю Настю) – как огурчик.

У ч и т е л ь. Если здорова, то почему в школу не ходила?

О т е ц. Потому что я её убил!

У ч и т е л ь. Теперь понятно, почему она в раздевалке из одежды деньги вытаскивает – у своих же друзей, между прочим [Там же].

О т е ц. А я свою дочь не насиловал, я её только убил – но она меня уже простила.

У ч и т е л ь (*обращаясь к Насте*). Похвально. Надо уметь прощать – это великий добрый дар. Ну ладно, значит, завтра ждём тебя в школу. А воровать – нехорошо (*встаёт*). До свидания (*уходит*) [Братья Пресняковы, 2005].

Окончательное отчуждение речи не только от ситуации, но и от её носителя демонстрирует «воскресшая» Настенька. Подобно механической говорящей кукле, она «говорит – при этом губы её не двигаются, лишь напрягаются вены на шее, а голос напоминает магнитофонную запись, специально прокручиваемую в замедленном режиме» [Братья Пресняковы, 2005].

Инерция становится принципом автоматической передачи поведенческих аномалий от поколения к поколению. Учитель признаётся: «Да что вы – я ведь тоже не идеал. Меня самого отец в детстве насильничал – вот я и жду, когда это во мне отзовется. Сыну моему уже четвёртый год, ... еле сдерживаюсь» [Братья Пресняковы, 2005]. Ещё одним следствием подобной абсурдной логики является заявление мужчины в троллейбусе.

М у ж ч и н а. Знаешь, почему я её убил?

<...>

М у ж ч и н а. Потому что она забеременела от меня.

Второй акт пьесы переносит действие из домашнего, частного пространства в социальное. Жорж и жена едут в троллейбусе в милицию на допрос по поводу убийства Настеньки. Образ троллейбуса – «общественного транспорта», актуализируя сему «общественного», моделирует «социум» в категориях скатологических, то есть как общественную свалку. Техника гротеска здесь причудливо сочетается с приёмами абсурда. Гротескное видение «извне» находится в презумпции автора, комически отчуждающего монструозный образ. «...Салон троллейбуса, заполненный людьми так, что **снаружи** кажется, будто он забит головами, носами, локтями...», то есть отходами развалившегося «народного тела». Гротескность последнего в

обзоре «изнутри» принимает классическую форму «смеси» человеческих, зооморфных и предметных образов.

Пассажир № 1 сначала «... гнусаво и дерзко проблеял ... слова», затем «...как козёл, изготовившийся к прыжку, бил одной ногой в пол и нацеливал лоб на Кондуктора». Пассажир № 2 «...произносит ... слова, прихрюкивая и прихохатывая. Он толстый, в шляпе, но не потеет» [Братья Пресняковы, 2005]. В сцене собирания денег, разбросанных кондуктором, пассажиры, подобно животным, ползают на четвереньках.

Скатологическую семантику описания довершает нестерпимый запах мочи от штанов кондуктора. Образ кондуктора пародирует в абсурдных действиях современную власть, трусливо заискивающую перед агрессивностью молодых (Кондуктор не вступает в конфликт с «толпой отморожков», так как, «вступи он в него», всё могло бы «закончиться для кондуктора потерей трудоспособности...»), но расправляющуюся с оппозиционной интеллигенцией (Кондуктор «обратился к беззащитному пассажиру», «зачерпнул целую пригоршню мелочи и <...> метнул железные монеты в безмятежно открытые глаза пассажира в розовой рубашке»), популистски заискивающую с толпой (Кондуктор разбрасывает по салону деньги, и пассажиры олицетворяют народ, благодетельствованный «копеечной щедростью» власти). Аморальность власти высмеивается в способе «наказания» безбилетника, а «кондукторская вонь», которая «набрасывается на пассажиров, как бешенный зверь», – аллегория смердящей, разлагающейся власти прошлой диктатуры. Мифопоэтические ассоциации салона троллейбуса с «адам», «пеклом» определяют направление движения этого «корабля дураков».

Гротескный образ социального мира сменяется картиной третьего акта, выполненной в технике абсурда: разрушение коммуникации, законов логики в сцене допроса Жоржа и его жены. Следователи спрашивают об обстановке в стране, о мавзолее Ленина, что вскрывает абсурдность этой сферы, заботящейся не о безопасности граждан, а о государственной безопасности. Чёрно-

белая цветовая гамма этой сцены, обозначенная в ремарках, напоминает арестантские одежды и определяет возможность только двух крайностей в этом мире: либо ты виновен, преступник, либо – нет. Некрофилия милиционера отражает суть правовой системы, которая «живёт на падали», извлекая из этой падали удовольствие.

Наконец, в стиле постмодернистской интертекстуальности Пресняковы в четвёртом действии создают фарсовую перелицовку финала «Мастера и Маргариты» М. Булгакова.

Своеобразный палимпсест определяет игровые и диалогические отношения с классикой. Посмертное «будущее» героев у М. Булгакова предопределяется без разногласий между духом зла и духом добра.

– Он прочитал сочинение мастера, – заговорил Левий Матвей, – и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?

– Мне ничего не трудно сделать, – ответил Воланд, – и тебе это хорошо известно. – Он помолчал и добавил: – А что же вы не берете его к себе, в свет?

– Он не заслужил света, он заслужил покой, – печальным голосом проговорил Левий.

– Передай, что будет сделано, – ответил Воланд и прибавил, причем глаз его вспыхнул: – И покинь меня немедленно.

– Он просит, чтобы ту, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже, — в первый раз моляще обратился Левий к Воланду.

– Без тебя бы мы никак не догадались об этом. Уходи [Булгаков, 1998. с. 349].

Сцена определения посмертной «судьбы» Настеньки в пьесе Пресняковых демонстрирует нарушение и в инфернальной сфере. В морг к трупу девочки приходят ангелы и Мужчина в синем, который «обычно является к людям один раз, а к Настеньке он явится дважды» (Там же, с. 8), обычно он приходит, «и тогда то люди и умирают», Настенька же умерла без него.

Мужчина в синем подобен Азazelло (демон безводной пустыни, демон-убийца) из «Мастера и Маргариты». Современная трансформация мира духов обозначена разрушением традиционной семантики цвета, по которой чёрный – цвет тёмных сил, белый – цвет добра. У Пресняковых «хороший ангел» – это «ангел в чёрном», «плохой ангел» – это «ангел в белом». Деграция духов проявляется и в их неспособности разрешить ситуацию, им не ясна нравственная и моральная суть поведения Настеньки. Оба ангела называют её шлюхой. «Хороший ангел» оправдывает её лишь тем, что в этом не её вина: «Ну не к вам же её – она ведь ребёнок, и потом она стала шл...*(осекается)* гм! Такой не по своей вине» [Братья Пресняковы, 2005].

Не разрешив спора, ангелы отправляют Настеньку домой к родителям с условием, что если она в течение часа согрешит, то «ангел в белом» заберёт её к себе в пекло. Сама постановка вопроса о греховности Настеньки абсурдна, так как «грех» совершён не девочкой, а её «трупом», то есть уже не человеком. Так же абсурдно отдавать на суд убийцам их собственную жертву. Как, наконец, не встраивается в трансцендентальную логику и сам отказ «высших сил» от последнего суда, – какие же они «высшие»?

Однако зритель, принимая ход действия, попадает в эту логическую «ловушку», обнаруживая ту же абсурдную логику персонажей. М. Липовецкий видит в эпизоде с ангелами ироническое обнажение «неразделимости насилия и трансцендентального». «То, что вопрос о виновности убитого ребенка задают ангелы, прочитывается как ядовитый сарказм по поводу популярных представлений о «милосердном» и «ненасильственном» характере христианства. Пресняковы с беспощадной логикой доказывают, что русская (и не только русская, конечно) тоска по «духовности», стремление к «высокому» неизменно отливаются в формы насилия (именно потому, что сакральное создается только насилием, жертвоприношением) желательно невинного существа» [Липовецкий, 2005, с.168].

В таком решении, кроме того, нам видится отказ «постабсурдного» театра от апокалиптики, с которой всё-таки абсурдисты XX века связывали надежды на очищение от чудовищ и обновление мира.

Ремарка последней сцены, как и в классической драме абсурда, оставляет финал открытым. «Раздаётся стук в дверь, но ни родители, ни дочь не идут открывать, потому что заняты перебранкой и шипением. Стук усиливается, дверь трещит, она готова вот-вот вылететь. Может быть, это пришли за Настей, хотя те, кто должны прийти за ней, обычно входят без стука. Кто-то очень настойчиво стучит в дверь, и даже когда закрывается занавес, что означает конец спектакля, стук в дверь всё ещё не стихает» [Братья Пресняковы, 2005]. Закрытая дверь парадоксально снимает границу между посюсторонним и потусторонним миром. Синяя Настенька, остающаяся в мире живых, либо является знаком мертвенности этого мира, либо она и не умирала, и тогда вся пьеса оказывается фикцией, своеобразной пародией на «смерть Автора». Тем более что в этой финальной сцене автор утрачивает свою позицию вненаходимости: он не знает, кто стоит за дверью. Точно так же закрытие занавеса не означает конца текста: действие после конца спектакля продолжается, отменяя, таким образом, автора.

В пьесе «Половое покрытие», написанной в один год с рассмотренной пьесой, «мёртвое тело» так же оказывается главным героем действия. Эта пьеса Пресняковых особенно явно демонстрирует обращение отечественной драмы абсурда к своим истокам – эстетике абсурда обэриутов. На её связь с повестью Д. Хармса «Старуха» обратил внимание М. Липовецкий в плане интертекстуальности драматургии братьев Пресняковых.

Сравнительный анализ текста «Полового покрытия» с его претекстом позволяет проследить историческую динамику художественных принципов абсурда.

«Мертвое тело» как главный и специфический персонаж повести Д. Хармса «Старуха» неизменно привлекает внимание исследователей. Чаще

всего этот образ интерпретируют как интертекстуальный фокус пародирующих стратегий авангарда по отношению к русской классике: старуха-графиня в «Пиковой даме» А. С. Пушкина, старуха-процентщица Ф. М. Достоевского и т.д. (Т. И. Печерская, Ю. П. Хайнонен). В образе старухи Ю. П. Хайнонен усматривает сатирическую аллегория, подразумевающую либо «дряхлую матушку-Россию, которая извивается в смертельном объятии Советского Союза», либо – это «сама царствующая советская диктатура» [Хайнонен, с. 4]. Для нас представляется важным направление исследования повести в свете поэтики абсурда. По мнению А. Циммерлинга, абсурдистская эстетика функционирует либо в формально-игровом аспекте, участвуя в «порождении логически бессвязных или противоречивых текстов», либо в содержательных, участвуя в «поиске эзотерического языка-ключа, позволяющего подготовленному читателю обнаружить в тексте скрытый смысл» [Циммерлинг, 2004, с. 285]. На наш взгляд, в прозе Д. Хармса соединяются обе творческие стратегии абсурдного нарратива: «противоречивый текст» служит «эзотерическим языком-ключом». Так, И. П. Смирнов рассматривает рассказ «Вываливающиеся старухи» как «сакральную пародию» на позднекатолический культ <...> Вознесения Богородицы <...> и православный праздник Покрова Богородицы» [Смирнов, 1994, с. 312]. Решительный опыт экспликации эзотерического смысла в повести «Старуха» предпринимает Ю. П. Хайнонен. Используя интертекстуальный код эпиграфа повести, восходящего к «Мистериям» К. Гамсуна, исследователь интерпретирует ее скрытое содержание как мистерию Страстей Господних. При этом в качестве квази-Христа для него выступают и герой-рассказчик, и старуха. Нам представляется в большей степени релевантным мистериальный сюжет о мытарствах души после смерти, который, кроме того, органично сопрягается с другим скрытым микросюжетом повести, реализующим в абсурдной поэтике метафору «мук творчества», подразумевающих отчуждение духа творца от материального тела творения.

Заглавной абсурдной ситуацией, расслаивающей текст на реальный и символический дискурсы, является алогизм первой фразы, порождающий цепную реакцию последующих алогизмов, разрушающих миметический план повествования: «старуха держит в руках стенные часы» [Хармс, 1991, с. 398]. Алогизм этой фразы актуализируется семантическим повтором, зеркально алогичным: «вынимаю из жилетного кармана часы и вешаю их на гвоздик» (стенные часы – в руках, карманные – на стене). Имея свои часы, герой спрашивает время, Старуха сообщает точное время, хотя ее часы без стрелок. Это обстоятельство герой замечает, тем не менее информацию о времени принимает как достоверную, не сверяясь со своими часами. Доведение до абсурда «игры» с часами аннулирует не смысл, а функцию последних как определителя движения времени. Это позволяет декодировать часовой циферблат без стрелок, то есть «ноль», в контексте «цисфинитной логики» Хармса, согласно которой время «вроде бы полностью (то есть бесконечность прошлого и бесконечность будущего) могло сконцентрироваться в ноль-точке, в бесконечности настоящего, несущего в себе бесконечность мира [Жаккар, 2004, с. 77]. Впоследствии эта логика потерпела крах, и ноль «...оказался ужасающей пустотой, которая является не чем иным, как смертью» [Жаккар, 2004, с. 79]. Ассоциативно и образ старухи актуализирует традиционную символику смерти. Ее крик вслед герою – это оклик смерти, на который он не отозвался сразу, но вскоре возвращается вспять, не завершив «день» своей жизни и раскаившись в том, что вообще начал его проживать. «Мне не следовало выходить на улицу» [Хармс, 1991, с. 398].

Вернувшись домой, герой испытает странное томление, которое иначе как смертным не назовешь. Его желание абсолютного покоя («...Запираю дверь на ключ и ложусь на кушетку. Буду лежать и постараюсь заснуть»), досада на «противный крик мальчишек», рождающая видения brutальной расправы («Я лежу и выдумываю им казнь»). Воспоминание о старухе и о том, «что на её часах не было стрелок», – «приятно». Напротив, мысль

о кухонных, то есть биологических, часах – с ножом и вилкой вместо стрелок – вызывает у него отвращение. Из этого состояния его выводит желание «писать рассказ», как импульс духа, сопротивляющегося смерти («Я задышался от пламени, которое пылало в моей груди»). Однако инвалид на механической ноге, которого видит герой на закате в окно в тот момент, когда им владеет «страшная сила» творчества, напоминает о человеческой ущербности, ущербе жизни, ограниченной возможностями смертного тела.

Появление старухи со словами «Вот и я пришла», странное повиновение героя ее приказам означают предопределённость и неотвратимость смерти и в то же время представляют смерть как самую абсурдную ситуацию с точки зрения свободной воли человека. «Но тут я начинаю понимать всю нелепость своего положения. Зачем я стою на коленях перед какой-то старухой. <...> Почему я не выгнал эту старуху?» [Хармс, 1991, с. 402]. Падение на колени и ничком «в пол» означает смерть героя, которой заканчивается пролог мистерии, а ее началом становится момент символического восстания души после смерти тела. «Я лежу ничком, теперь я с большим трудом поднимаюсь на колени. Все члены мои затекли и плохо сгибаются. Я оглядываюсь и вижу себя в своей комнате, стоящего на коленях посередине пола. Сознание и память медленно возвращаются ко мне» [Хармс, 1991, с. 402].

Настойчивая дубликация положений тел героя и старухи эксплицирует последнюю в качестве символического двойника или метафоры мертвого тела героя. До прихода старухи герой сидит в кресле, потом, по её приказанию, ложится на пол. Она тоже сначала сидит в кресле, затем оказывается лежащей на полу, при этом ее «руки подвернулись под туловище и их не было видно» [Хармс, 1991, с. 405]. И герою снится сон, в котором он видит, что у него нет рук. Другой вид тела старухи перед положением в гроб-чемодан – «ноги старухи были согнуты в коленях, а кулаки прижаты к плечам» – также дублируется в описании последнего физического состояния героя. «В моём

животе происходят ужасные схватки; тогда я стискиваю зубы, сжимаю кулаки и напрягаю ноги» [Хармс, 1991, с. 428]. Серия телесно ущербных фигур последовательно развертывает процесс дисфункции умирающего и распада мертвого тела и вместе с тем отторжения тела от души, высвобождения души из бренной материальной оболочки. Одноногий инвалид – нарушение функции движения; безрукость – утрата деятельной функции; пропажа вставной челюсти старухи – дисфункция речи и питания; полное извержение пищевых масс из живота – утрата главной жизненной функции тела (живот – жизнь), сведенной к рефлекторным движениям «гусеницы» – последние спазмы, судороги тела. Запах тлена и исчезновение чемодана с мертвой старухой знаменуют окончательное освобождение души героя от бремени тела, очищение от земного праха, открывающие путь к Богу. «Легкий трепет бежит по моей спине. Я низко склоняю голову и негромко говорю: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь» [Хармс, 1991, с. 430].

Чувства и действия героя, вызываемые присутствием мертвой старухи, отражают, во-первых, традиционную христианскую аксиологию тела человека как мерзкого сосуда греха; во-вторых, естественные страхи и омерзение живого по отношению к «покойникам»; в-третьих, эстетический принцип черного юмора как формы кощунственного смеха над всем святым и страшным.

Между тем хлопоты героя, испытывающего и голод, и жажду, и эротическое влечение, и чувство вины, и бремя забот о мертвом теле, составляют собственно мистерию мытарств души в земной юдоли. В развитии этого мистериального действия проблематизируется прежде всего идея бессмертия, причем, главным образом способ, форма существования после смерти. Как замечает И. П. Смирнов, «содержание религиозного дискурса выхолащивалось сталинской литературой в силу того, что она отказывала трансцендентному в праве на существование: потустороннее есть не более чем продолжение посюстороннего. «...В царство мертвых можно попасть, не

покидая мира живых» (ср. хотя бы мумифицирование тела Ленина) [Смирнов. 1994, с. 280].

Подобное представление о потустороннем мире Д. Хармс воссоздает и профанирует, доводя до абсурда, в своей повести. Жизнь героя в начале повести – прогулка по городу, встреча с Сакердоном Михайловичем, застолье с водкой и закуской «в подвальчике» – повторяется с небольшими вариациями и в середине повествования, то есть уже после смерти героя, вследствие чего центральной становится проблема идентификации живых и мертвых. При этом ум как инструмент решения этой проблемы подвергается критике. Д. Хармс выстраивает серию семантически аутентичных ситуаций, в которых сознание героя не справляется с задачей различения сна и яви, алкогольных галлюцинаций и действительности, слухов о покойниках и реальности, жизни и ее художественной имитации. Не умея отличить сон от действительности, ум не в состоянии отличить живого от мертвого. Так, во сне настоящий Сакердон Михайлович оборачивается «ненастоящим», «глиняным», то есть мумифицированным, но и в «реальности» как будто живой он неожиданно уподобляется мертвой старухе. Это обстоятельство отмечает и Т. И. Печерская: «Сакердон Михайлович связан со старухой повести цепочкой детальных подробий: уже упомянутая поза с завернутыми назад руками; торчащие из-под задравшейся одежды костлявые ноги; молчание, неподвижность во сне героя [Печерская, с. 3]. Не дифференцированы определенно по признаку живых или мертвых другие персонажи. «Дамочка» из магазина слишком буквально повторяет героя.

ОНА. Вы любите пиво?

Я. Нет, я больше люблю водку.

ОНА. Я тоже люблю водку.

Я. Вы любите водку? Как это хорошо! Я хотел бы когда-нибудь с вами вместе выпить.

ОНА. И я тоже хотела бы выпить с вами водки [Хармс, 1991, с. 409].

Т. И. Печерская отождествляет с мертвой старухой и Марью Васильевну. «Будто потерянная мертвой старухой челюсть делает речь Марьи Васильевны шамкающей и почти нечленораздельной: "Ждорово! Бот это здорово! Я бы тоже швиштела!" » [Печерская, с. 4].

Не доверяя своему уму, герой пытается решить проблему самоидентификации, обращаясь к уму других. Его вопрос о вере в Бога подразумевает веру в бессмертие. Утвердительный ответ оппонентов убеждает его в возможности существования после смерти, но не решает проблему границы между живыми и мертвыми. Способность такого различения дана у Д. Хармса не уму, а интуиции детей. Их пристальный взгляд как будто разоблачает в герое существо не от мира сего, что крайне раздражает его, спешащего уже на пути к могиле с чемоданом-гробом приобщиться к земным радостям (бежит за Дамочкой). «Двое мальчишек остановились передо мной и стали меня рассматривать. <...> Мальчишки шептались и показывали на меня пальцами. Дикая злоба душила меня. Ах, напустить бы на них столбняк!» [Хармс, 1991, с. 427]. И именно мальчишки гонят мертвого из мира живых.

Топонимия пути героя к могиле может быть эксплицирована в данном контексте как ряд религиозных версий идеи бессмертия: Ланская от «лонский» – лоно, свое «домашнее» и «прошлогоднее» – христианская, православная [Веселовский, 1974, с. 177]; Новая Деревня – советская, атеистическая; Буддийская пагода – восточная о переселения душ; Ольгино (княгиня Ольга) – языческие представления о загробной жизни. Последняя станция Лисий Нос, завершающая движение героя, ассоциируется со сказкой «Колобок», реализующей народную аксиому «от смерти не убежишь».

Пространство леса, где спрятался герой, лишившись своего тела, в фольклорной традиции интерпретируется как мир ирреальный, мир мёртвых. И с этой наивной, простонародной точки зрения решается проблема самоидентификации героя, окончательно прощающегося с земной жизнью и вверяющего свою душу Богу.

Но судьба его мертвого тела не завершена. Оно, не преданное земле, остается в мире живых, что лишний раз почти буквально подтверждает мысль И. П. Смирнова о том, что в художественном мире авангарда «смерть неотменяема, но вместе с тем не ведет к тому, что мертвое выкидывается из жизненного хозяйства» [Смирнов, 1994, с. 228].

Повесть Д. Хармса имеет два финала. Первый, рассмотренный нами, завершает мистерию мытарств души после смерти. Второй, отсылая к началу повествования заключительной фразой «На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянулась», актуализирует микросюжет, развертывающий эпистемологическую метафору творчества. При этом борьба с мертвым телом старухи в интертекстуальном плане повести может быть эксплицирована как борьба авангарда с мертвым наследием классического прошлого, которое не удастся «утопить в болоте», оно украдено «усталым рабочим» и «деревенским франтом в розовой косоворотке», то есть «нахальными» советскими наследниками, возвращающими его в жизнь, предоставляя «умереть» авангарду.

Кроме того, в контексте эстетики обэриутов мертвое тело старухи может быть интерпретировано как метафора текста, который, по замечанию И. П. Смирнова, «компрометируется ими» [Смирнов, 1994, с. 299]. Поэзия, по Введенскому, утверждает исследователь, «гибнет вместе с субъектом творческой активности и переходит в природу», как переходит в материальную природу текста, в мир людей отчужденная от автора «рукопись» героя повести.

По мнению обэриутов, «схватывание мысли в её живой, органической форме» возможно только при остановке, «выключении» времени. В их концепции, отмечает Д. Мильков, «слово и, следовательно, разум не соответствуют действительности, так как слово «творит статическое бытие, а бытие постоянно меняется под воздействием времени» [Мильков, 2000, с. 15]. Поэтому для Д. Хармса, как и для героя его повести, более важным

оказывается процесс сочинения, «составляющий акт трансцендентности», нежели писания.

В то же время повесть разворачивает в абсурдный нарратив индивидуальную творческую саморефлексию автора. Автореференциальность, указывает Ж.-Ф. Жаккар, – важнейшая проблема текстов Д. Хармса. «Уничтожая все элементы повествования, которые в принципе создают повествование, Д. Хармс в конечном счёте даёт понять совершенно другое: как именно он пишет тексты, которые мы читаем» [Жаккар, 1995, с. 84].

«От нетерпения я весь дрожу. Я не могу сообразить, что мне делать: нужно было взять перо и бумагу, а я хватал разные предметы, совсем не те, которые мне были нужны. Я бегал по комнате: от окна к столу, от стола к печке, от печки опять к столу, потом к дивану и опять к окну. Я задыхался от пламени, которое пылало в моей груди. Я сижу до тех пор, пока не начинаю чувствовать голод» [Хармс, 1991, с. 409]. Это описание творческих мучений героя в повести напоминает философское письмо-рассказ «О том, как меня посетили вестники» Д. Хармса. «В часах что-то стукнуло, и ко мне пришли вестники. <...> Минутная стрелка стояла на девяти, а часовая около четырех, следовательно, было без четверти четыре. <...> Тут я понял, что ко мне пришли вестники, но я не могу отличить их от воды. Я боялся пить эту воду, потому что по ошибке мог выпить вестника. <...> Но я не мог найти воды. Я ходил по комнате и искал ее. <...> Я стал шарить под шкапом и под кроватью, думая хотя бы там найти воду или вестника. <...> Под стулом я нашел недоеденную котлету. Я съел ее и мне стало легче. Ветер уже почти не дул, а часы спокойно тикали, показывая правильное время: без четверти четыре. «Ну, значит, вестники уже ушли», – сказал я себе и начал одеваться, чтобы идти в гости» [Хармс, 1991, с. 503].

В «Старухе» и «Вестниках» почти совпадают и время творческого наития («Сейчас только пять часов. Впереди весь день, и вечер, и вся ночь»), и бессмысленная суэта, и чувство голода, и безрезультативность творческого

акта, и бегство от него, что может свидетельствовать в пользу автобиографизма повествований.

И. Кукин отмечает, что в дневниковых записях Д. Хармса в конце 1930-х годов систематически встречаются жалобы на депрессию и отсутствие вдохновения. Он указывает и на присущий писателю «страх перед невозможностью закончить текст» [Кукин, 1997, с. 66], что отразилось на его творчестве, в котором объём неоконченных, а иногда просто начатых текстов огромен. Именно такую ситуацию уже обдуманного, начатого, но не завершённого замысла воспроизводит начало повести. Но это, как констатирует финальная фраза «Старухи», только «временная» остановка творческого акта, продуктивное, хотя и мучительное продолжение которого описывает последующий рассказ героя. При этом содержание «рукописи» противоречит «замыслу», согласно которому героем должен был стать «чудотворец», отказавшийся творить чудеса. И. П. Смирнов указывает, что «в 1933 году Хармс придумывает следующую повествовательную конструкцию: «В предисловии к книге описать какой-то сюжет, а потом сказать, что автор для своей книги выбрал совершенно другой сюжет» [Смирнов, 1994, с. 311]. Подобный провокационный прием явно используется и здесь.

Вопреки замыслу, герой повести выполняет свою миссию чудотворца, преодолевая отвращение к «письму», изводя свою живую плоть в мертвое тело текста (терпит голод, удовлетворяя его «сырой» пищей необработанной действительности, бежит от плотских утех с Дамочкой к мертвому телу Старухи, тащит тяжелое бремя текста, как чемодан с трупом). Первым его «чудом» является сотворение «рукописи», отпущенной в природу, в мир. Переживание творения текста как материального тела, обладающего своей собственной «силой» бытия, выражено Д. Хармсом в известных записках, где он говорит о том, что произведение – это уже «не просто слова и мысли, напечатанные на бумаге, это вещь такая же реальная, как хрустальный пузырек для чернил, стоящий передо мной на столе. Кажется, эти стихи,

ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить в окно, и окно разобьется» [Хармс, 1991, с. 483]. Письмо, особенно литературное, по мнению самого Д. Хармса, – процесс магический, и сила, заложенная в слове, может быть освобождена через стих, молитву, заговор или песню. В повести именно молитва становится знаком освобождения слова и вместе с тем освобождения духа писателя из плена материи слова: клетчатая бумага, на которой пишет повесть герой, становится символом несвободы, пленения духа. Это второе чудо – смерть и воскресение Автора, дух которого только «временно» витает, где хочет.

Братья Пресняковы, следуя постмодернистской концепции мира как текста, мотив скрипции выдвигают на первый план. «Комната. Пахнет краской и пылью. За столом в центре комнаты сидит юноша и пишет письмо» [Братья Пресняковы, 2005, с. 85]. Но в рамках новой культурной парадигмы скрипция сопровождается дескрипцией, отвергающей авторитетность «письма»: «каждую фразу он зачитывает вслух». Однако и авторитетность «голоса» отменяется «передразниванием» в «мимике», дискредитируя, таким образом, в игровом ракурсе значение любого «текста» как такового: «лицо его мимикой отображает те события и переживания, о которых он пишет». [Там же]. Эта комическая маска героя форсируется первой фразой письма, задающей низкий фарсовый модус повествования: «Здравствуй, мама!.. Половые акты больше не приносят мне прежней радости. Пыхтю, как паровоз, а удовольствия никакого...» [Там же]. Столкновение несовместимых семантически модальных ракурсов обнажает абсурдную логику текста. «Половые акты больше не приносят мне прежней радости <...> Трагически погиб <...> ваш сын... и мой брат <...> У меня всё в порядке, сдал сессию, теперь отдыхаю...» [Братья Пресняковы, 2005, с. 86]. А заключение о смерти брата на основании его отсутствия с исключением других вариантов, разоблачая абсурдность персонажа, подрывает, как и у Хармса, миметический модус повествования, переводит его в формально-игровой план, подразумевающий имплицит-

рованные микросюжеты. Причём, заглавный из них – автореференциальный сюжет о создании текста пьесы – поддержан мотивом «ремонта» в значении «переописания» претекста в новом «модном» стиле. Николай разворачивает рулон «моющихся обоев» – «на листе необычный рисунок: расположенные то там, то здесь многочисленные человеческие разнополые и разновозрастные задницы.

Н и к о л а й. Я же тебя какие просил?! <...> простые... без рисунка... спокойные обои.

А н д р е й. А эти что?! Беспокойные?! Они тебя беспокоить будут? Я думал, наоборот...расслаблять...» [Братья Пресняковы, 2005, с. 88].

Меняется и представление о самом творческом процессе. Д. Хармс в автопародийном ключе натурализует традиционные метафоры «творческих мук», «вдохновения», «воплощения» живого духа в «мёртвое тело» текста. Пресняковы пародируют приёмом доведения до абсурда творческое поведение современных «арт-художников» («поп-арт», «соц-арт», «видео-арт» и пр.). Андрей на плечах приносит «разделанную тушу какого-то животного, напоминающего длинноногого жилистого верблюда с картин Сальвадора Дали» [Братья Пресняковы, 2005, с. 86]. Он сваливает тушу на стол, где лежит только что написанное Николаем письмо, затем вытаскивает бумагу из-под туши.

А н д р е й. <...> Очередное письмо? ... Николай (*недовольно сопит, встаёт из-за стола*). Очередное... (*Подходит к стене, обдирает старые обои*) [Братья Пресняковы, 2005, с. 87].

А н д р е й. Тоже хочу письмо написать...к супермаме <...> Английская королева <...> приезжайте к нам, отдохнёте и вообще... Ждём вас по адресу: город Екатеринбург, дом Ипатьева... P.S. Прихватите кухарку и личного доктора <...> Ой, запах какой от свежачка, я просто дурею...» [Братья Пресняковы, 2005, с. 88].

Ключом к пониманию этих «писем» как артефактов «переописания» культуры и истории в стиле «сюр» или «арт» является следующая за этой сце-

на, где «сосед», видя на столе раскромсанную тушу, заявляет: «Какой у вас ассортимент на столе необычный, вы видео-артом занимаетесь?... <...> так красиво разложено, красно...как специально, знаете, позирующая на камеру еда... Очень стильно...» [Братья Пресняковы, 2005, с. 94].

Такое же открытое развитие этого пародийного мотива продолжается в свадебном эпизоде, где Свидетельница и Свидетель в инсценировке первого знакомства Жениха и Невесты демонстрируют творческие принципы нового течения «Театр.doc» (документальный театр). «Как бы весь спектакль выполнен в технике вербатим. <...> Ну, это когда мы интервьюируем живых людей, то есть всё по их словам» [Братья Пресняковы, 2005, с. 108].

Пресняковы, обыгрывая номинации персонажей, вскрывают логическое противоречие в «технике» этого модного стиля: авторы вербатим, называя свои тексты «документальными», строят их на основе чужого слова, не будучи сами ни «свидетелями» изображаемых событий, ни компетентными «интервьюерами».

Ж е н и х. Ну, там вы, конечно, переврали...с бутылками...по поводу «Фанты».

«Ну, это авторское прочтение» [Братья Пресняковы, 2005, с. 108], – оправдывает автора Женщина-гостя, не замечая, что разрушает главный принцип документального театра. Но и сам текст «сценария» скроен не из «исповедей» прототипов героев, а из расхожих цитат любовных романов и эстрадных куплетов. Жених, восстановив достоверность события с «научным» объяснением своей функции «мерчендайзера», благодаря которой состоялась его встреча с Невестой, окончательно разоблачает фиктивность и содержания, и «техники» нового театра.

В том же ключе может быть прочитана и сцена, в которой Игорь Игоревич, мужчина явно «богемного» вида, «с бородкой, в чёрном берете», увидев труп, ответил на объяснения Николая: «Это брат мой <...> он в гости пришёл ... и заболел... и ... и прилёг... допустим». Затем продолжил его

реплику цитатой из пушкинского «Анчара»: «Пришёл, и заболел, и слёг / Под тенью шалаша на лыки. / И умер бедный раб у ног/ Непобедимого владыки...». В заключение он заявляет: «...Поразительно, бывает, поэзия сходится с жизнью» [Братья Пресняковы, 2005, с. 91].

Позднее, в сцене «самоуничтожения свадьбы», произошедшего благодаря «художественному» вмешательству Игоря Игоревича, он вновь вернётся к «Анчару», перефразируя его и проецируя на себя и своих «другов-писателей», подводя итог социального функционирования нового искусства «Други, ау! <...>Вокруг нас всёдохнет...» [Братья Пресняковы, 2005, с. 110]. Автореференциальный сюжет в повести Д. Хармса, эксплицируемый как борьба авангарда с мёртвым наследием классической культуры, подсказывает тот же аллегорический ход интерпретации абсурдной суеты с «мёртвым телом» в пьесе Пресняковых. Но развитие этого сюжета получает противоположное, по сравнению с Д. Хармсом, смысловое направление.

Аналогом героя Хармса в этой, по сути, безгеройной пьесе (см. отсутствие списка действующих лиц в этой и других пьесах Пресняковых) является Николай. Он, как и герой Хармса, «скриптор», рефлексирующий по поводу своего «творчества». Он жалуется «маме» на то, что не испытывает «удовольствия» от письма, ревнует Маму-публику, или новую Музу, к «старшему брату» – ещё живой литературе недавнего прошлого, желает её смерти. Однако появление «мёртвого тела» вызывает ужас и тошноту, как и у героя Д. Хармса. Но манипуляции с трупом у Пресняковых иные.

У Хармса «мёртвое тело» агонизирует: то оживает и движется, то застывает в неподвижности, пока герой не укладывает его в чемодан-гроб, намереваясь захоронить. У Пресняковых герои извлекают спрятанный под линолеумом труп и выдают его за живого, заставляя двигаться и участвовать в событиях. Герой-скриптор у Хармса тащит мёртвое тело в *лес, в болото*, у Пресняковых скриптор с товарищами доставляют тело в *аэропорт*, то есть следуя коннотациям слова – *к небу, к воздуху, полёту*. «Товарищи» наме-

реваются сымитировать смерть под колёсами самолёта, символизирующую гибель прошлой культуры как естественное следствие технического прогресса.

Как и у Д. Хармса, в пьесе появляется детский персонаж как носитель знания истины. Причём, в этой функции роль «мальчика с мороженым» расширена и мистифицирована. Мальчик, подобно сфинксу, загадывает загадку, рассказывая анекдотическую историю о великом музыканте Антоне Рубинштейне. Эта вставная новелла в контексте «филологического сюжета» (Пресняковы окончили филологический факультет Уральского государственного университета, Олег Пресняков – кандидат филологических наук) является не чем иным, как историей русского андеграунда, вплоть до его «постмодернистского буйства» в период гласности. В духе анекдотов о великих русских писателях и композиторах в романе Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» Пресняковы рассказывают, как советские начальники загнали великих новаторов в «тюрьму», в подполье, а когда появилась возможность выйти на свободу, они, «уставшие», «вконец издёрганные», вынуждены и теперь «доказывать» своё «величие»; не пожелав «унижаться перед жалкими людьми», не сумев «побороть свою злость и гордыню», «не то чтобы заиграли, а просто окончательно надругались над и так уже измотанным неумелыми аккордами инструментом», что раздалась «не музыка, а какая-то страшная безумная какофония». В истории об Антоне Рубинштейне Помощник начальника тюрьмы тем не менее признал в «хаотическом наборе нот» «музыку», решив судьбу музыканта, который был «выпущен и отправлен на лечение в Карловы Вары...» [Братья Пресняковы, 2005, с. 120]. «Загадка» призывала, в согласии с перформативной природой «нового искусства», и новых Помощников начальников, и публику к пониманию и терпимости, и самих творцов какофонии к осознанию своей истерии и «лечению» на основе союза (свадьбы) новаторства и традиции. Но «товарищи» отказались от разгадки и от помощи «доброего мальчика», послав его на х... Тем не менее под

впечатлением «истории» Николай, ссылаясь на «усталость», отказывается принимать участие в акции с мёртвым телом и остаётся некоторое время на скамейке с трупом и оказавшимся рядом с ним едва живым двойником с газетой в руках. Газета маркирует в «двойнике» ещё живую советскую литературу, эксплицируя таким образом первый «труп» как литературу классическую, что, в свою очередь, объясняет данное ему имя «Сашка», которое в контексте цитированного «Анчара» означает Александра Пушкина.

Эксцентричная клоунада с «синими» двойниками в стиле «чёрного юмора» до предела усиливает абсурд ситуации как отражение ситуации постмодернизма на его изводе. Николай выхватывает газету из рук «синего» двойника и пишет между строк новое «письмо», демонстрируя «технику» соцарта и концептуалистов. В письме он сообщает «маме», что «Сашка вернулся», что не надо было родителям «ставить на детей», культура – «не ипподром», надо было самим «до свадьбы» «позволять себе шалости... буйности, чудить», так как «если до свадьбы вести жизнь лупана, то после начинаются страхи...» [Братя Пресняковы, 2005, с. 122], и отрекается от «советов» родителей, продиктованных «страхами».

«Центонный» характер концептуалистского «письма» усиливается наложением на письмо-монолог Николая монолога подсевшей к нему афроамериканки-стюардессы, пародирующей стюардессу из популярного в 1960–70-е годы спектакля и фильма по пьесе Э. Радзинского «104 страницы про любовь».

Между тем Андрей и Игорь Игоревич хватают живого «синего» двойника и бросают «под шасси самолёта», так что «хрустнуло». Обнаруживая после этого наличие ещё одного трупа, в ужасе и панике пытаются определить, который труп «наш». Газета с покаянным письмом Николая падает на мёртвое тело (русской классики); оно оживает, оказываясь отцом Игоря Игоревича, который, таким образом, представлен главным «могильщиком» наследия прошлого. Следует вспомнить, что он – «наркоман»,

что отрёкся от отца в эйфории, дурмане постперестроечной свободы. Игорь Игоревич кается. Воскресший отец зовёт его и товарищей с собой в «полёт на небеса», но все трое отказываются под предлогом, что они ещё «не догуляли». В тот момент, когда «мёртвое тело» их покидает, они обнаруживают, что мертвы сами. Подоспевшие милиционеры констатируют: «Трое <...> Три товарища <...> совсем никакие <...> на западном фронте без перемен» [Братья Пресняковы, 2005, с. 139]. Отсылка к Ремарку определяет, с одной стороны, «западную» ориентацию русского неоавангарда, с другой – является пародийным намёком на Виктора Ерофеева, Д. Пригова, В. Сорокина, выступавших в «товариществе» на столичных перформансах своих творений.

Попытки «трёх товарищей» «воскреснуть через смерть» остаются безуспешными. В тот момент, когда, исповедавшись и покаявшись, они вдруг осознают себя «живыми», – от взрыва газа «комната и вместе с ней все её обитатели проваливаются в темноту» [Братья Пресняковы, 2005, с. 155]. Появившаяся из мрака афроамериканка читает стихи Людмилы Татьяничевой «Изведав горечь укоризны...», которые подхватывают все персонажи, кроме «провалившихся в темноту» героев. Стихи советского поэта проповедуют возвращение, воскресение способности искусства «радоваться жизни, её обыденным дарам», гарантирующее гармонию человека и мира. Хоровое чтение нравоучительных стихов под занавес является и пародией на советские спектакли и перформативом авторского прогноза постмодернистского искусства.

Как и у Хармса, в пьесе Пресняковых происходит отчуждение «текста» от его творца в «мёртвое тело»: газета-письмо Николая «падает на мёртвое тело» (ещё один смысл «Полового покрытия»), которое «оживает» и уходит в «массы» (финальный хор), в «небеса» (стюардесса, выходящая из темноты), обещая «место» творениям постмодернизма в вечности. Но у Хармса душа скриптора, пройдя путь земных мытарств и освободившись от «мёртвого тела» текста, живая, бессмертная, воспаряет к небу и Богу. Ничего подобного не

происходит в «Половом покрытии». Повторяя мистериальный сюжет Хармса, Пресняковы иначе решают его главную тему отношений души и тела. Кстати, М. Липовецкий один из разделов своей статьи о творчестве Пресняковых называет «Приватизированная мистерия?», ставя под вопрос жанровое определение. Сопоставление пьесы с претекстом этот вопрос снимает.

Душа героя Хармса после его символической смерти покидает своё мёртвое тело – Старуху, отправляясь странствовать по земной юдоли, переживая все искушения здешней жизни. У Пресняковых отделения души от тела не происходит. «Тело» тащится по «этажам» земного бытия, проживая свою «юдоль». Извлечение «из-под линолеума» означает рождение трупа, который затем обретает «брата», знакомится с Невестой, играет свадьбу, где его вновь умерщвляют, пронзив вилкой.

Н и к о л а й. Сашку, кстати, убили... <...> Андрей. Опять...

Все трое разглядывают сидящее тело с вилкой в груди [Братья Пресняковы, 2005, с. 111].

Освободившись от «нашего» трупа в аэропорту, герои сами превратились в трупы, по-прежнему не подав признаков душевного воскресения, с тем и «проваливаются в темноту». Таким образом, можно предположить, что в новой мистерии снимается дуализм тела и души, ставится под сомнение наличие последней, в связи с чем актуализируются зооморфные мотивы в сцене свадьбы, «пещерные» метафоры в изображении Андрея с тушей на плечах или в письме Николая. «...Ведь жить с живым человеком, когда всё в диковинку – это пещера ужаса!» [Братья Пресняковы, 2005, с. 122]. Мотив невозможности отчуждения души от тела, пропитанного «страхами», звучит в монологе афроамериканки, которая панически боится «летать». «Только панический страх...небо за окном, и ты уже на небе, но вместе с телом...если без тела...тогда не было бы такого страха» [Братья Пресняковы, 2005, с. 123]. Поэтому и главная проблема различения живых и мёртвых,

в решении которой основным инструментом у Хармса становится абсурд, у Пресняковых не играет существенной роли.

Другой вариант интерпретации – инверсия хармсовского дуализма души творца/тела текста. У Пресняковых душа, отнятая текстом, душа текста противопоставлена бездушному телу творца. В пользу этой версии говорит идея терапевтического эффекта «психодрамы» как универсальной «фрейдовской» концепции искусства. В финале выясняется, что «письма» Николая, как и «стихи», сочиняемые афроамериканкой, являются не чем иным, как сублимацией фобий, «игрой», освобождающей психику от «травм».

В этом смысле и сам текст пьесы оказывается такой же «психодрамой» для терапии её авторов. Десакрализованная психоанализом «мистерия» включается в автореференциальный сюжет, развёртывающийся в полном согласии с психоаналитическим диагнозом постмодернизма И. П. Смирнова, в чём явно сказывается гуманитарное образование братьев. Определение постмодернизма Смирновым как стадии «симбиоза» – желания вернуться в лоно матери – находит выражение в «письмах» героя к «маме». А «шизофрения» постмодернизма реализуется в абсурдной игре двойников. Андрей-Сашка, похожий, как близнец, на Николая, по сути, оказывается то ли его галлюцинаторным двойником, то ли его сочинённым образом, сублимирующим «психические помехи». Двойничество Игоря Игоревича обозначено его именем, «проигрывающим» симулятивные отношения между детьми-постмодернистами и отцами-классиками. Даже «мёртвое тело» получает своего двойника. Наконец, знаком авторефлексивного характера двойничества становится парная фигура авторов пьесы.

Таким образом, «диалог с хаосом» Пресняковы ведут в буквальном, то есть вербальном, значении, не прибегая к репрессивным мерам внешних («ревизоры») или высших («апокалиптика», «страшный суд») сил, доводя каждую ситуацию до логического конца, то есть абсурда, за которым следует её естественное «самоуничтожение». Так, самоуничтожается свадьба,

вследствие логического приведения её значений как семейного союза, продолжения жизни, пиршественного изобилия (гости пьют литрами водку из «рогов изобилия») к противоположному – ссоре, разрыву союза Жениха и Невесты, погрому и «смертопобоищу». Три «товарища», прилагая невероятные усилия, чтобы уничтожить труп, растрачивают свои жизненные силы, мертвеют и самоуничтожаются. Наконец, Автор, прилагая подобно своим героям, все силы для деконструкции и умерщвления «текста», также самоуничтожается, в то время как «текст» обретает жизнь. В этом смысле происходит инверсия хармсовской абсурдной ситуации, демонстрирующая различие между модернизмом и постмодернизмом. У Хармса Автор избавляется от «мёртвого тела» текста, у Пресняковых «оживающее тело» текста избавляется от мёртвого автора.

Пресняковы, концентрируя в своих трагифарсах опыт поэтики абсурда отечественной драмы в её авангардистском и постмодернистском вариантах, в то же время возвращают самому понятию и функции абсурда их первоначальный гносеологический смысл познания через логическое противоречие, доказательство от противного или путём доведения до абсурда. Пресняковы наделяют абсурд смыслообразующей функцией: это «тупик, ловушка, в которые попадает сознание, закольцованное на самом себе» [Стафеецкая, 1991, с. 140]. Причём, в такой «апагогической» функции абсурдистика Пресняковых явно ориентирована на конструктивные стратегии современной отечественной культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Путь русской современной драмы не был эволюционным вследствие изломов отечественной истории XX века, поэтому на каждом этапе он как бы переживал заново своё рождение и развитие.

Прерванная традиция абсурдистской эстетики русского авангарда обусловила в середине XX века подражательный характер вновь родившегося театра абсурда А. Амальрика, который под влиянием Э. Ионеско, С. Беккета и других западных абсурдистов достаточно полно освоил технику западно-европейской «драмы парадоксов», расширив вместе с тем тематические границы изображения человека за счёт вовлечения в русскую культуру явлений социально табуированных и непристойных – сексуальной свободы, половых девиаций, насилия, жестокости, разработанных в стилистике чёрного юмора с элементами психоанализа. В условиях советской цензуры опыт Амальрика не занял своего места в литературном процессе и не оказал какого-либо действия на развитие русского театра абсурда.

Поэтика абсурда и авангарда развивается в драматургии А. Вампилова тоже частично под влиянием концепций западного театра. В его драматургии формируются особый тип и направления развития поэтики абсурда, в которой игровые и языковые приёмы не разрушают «миметической инерции» отечественной литературы и театра этого времени. В то же время и в условной, и в реалистической драме Амальрика и Вампилова абсурд не разрушал онтологических оснований языка, мира, человека, оставаясь в границах социально-нравственной проблематики своего времени, сохраняя гуманистический позитивный потенциал критики человека и его отношений с миром. Вампилов, развивая экзистенциальные идеи западного театра, использует абсурд в характеристике современного человека в условиях утраты смысла существования вследствие его отчуждения от общества, истории, самого себя, обусловленного в отличие от западных концепций револю-

ционным отторжением русского человека от коренных национальных традиций.

Более радикальную и нигилистическую позицию в критике человека и мира занимает критика русского постмодернизма, в системе которого, с одной стороны, ужесточается абсурдная картина мира путём натурализации насилия, безумия, социального хаоса, что характерно для драмы вампиловской традиции (Л. Петрушевская, Н. Садур, Н. Коляда и др.). С другой стороны, возрождается и обновляется формально-игровая поэтика абсурда, включённого в новые стратегии деконструкции и демифологизации советской классической культуры в драматургии концептуалистов. И в том и в другом случае русская эстетика и поэтика абсурда, продолжая активно развивать опыт западного театра абсурда, всё чаще обращается к истокам отечественной абсурдистской литературы футуристов и обэриутов и далее к опыту русской классики.

«Нигилистический абсурд» (по классификации П. Пави), который «не позволяет извлечь даже минимальные сведения о мировоззренческих и философских импликациях текста и игры», проявляется в большей мере в рассмотренных нами пьесах Д. Пригова и В. Сорокина, но и они в какой-то степени дешифруются по логике концептуалистской критики советской системы. Здесь же предельно осуществляется принцип «опустошения» посредством абсурда структуры человека и пространственно-временной материи мира и сцены. Следуя различению Ж. Делеза в театре С. Беккета на героя «усталого» и «опустошённого», русская драма абсурда культивирует преимущественно тип «усталого» героя.

На изводе постмодернизма в начале XXI века существенно меняются стратегии и функции абсурда, развивающего в практике отечественного театра (братья Пресняковы) свои гносеологические механизмы, ориентированные на конструктивную критику постмодернистского нигилизма и утверждение

истины мирового классического опыта через логическое противоречие и доказательство от противного.

В национальном своеобразии современного русского театра абсурда следует отметить доминирование не столько философско-интеллектуальной стратегии, сколько, с одной стороны, пародийно-сатирической, в соответствии с которой выявляется абсурдность социально-нравственных отношений человека и мира, утративших традиционные ценностные основания, с другой стороны, религиозно-мистической, в соответствии с которой «абсурдность, противоречивость и парадоксальность преодолеваются актом веры». Апокалиптика признаётся в качестве онтологической предпосылки спасения и обновления человека. И в формальном, и в содержательном плане он скорее наследует традиции народной смеховой культуры и русской литературной абсурдистики Н. Гоголя, А. Сухово-Кобылина, М. Салтыкова-Щедрина и русского авангарда. Западное влияние проявляется в основном на уровне заимствования техники абсурда, отдельных мотивов и образов, в большей мере в развитии постструктуралистских идей деконструкции, интертекстуальности, симулякров и пр., которые и в русской драме абсурда обогатили прежде всего систему средств пародийно-сатирического плана, а в культурологическом аспекте способствовали не столько демифологизации культуры, сколько её ремифологизации – созданию новых искусственных мифов на основе контактов с классической культурой, фольклором, древними мифами и ритуалами. Причём, в постмодернистском варианте отечественная драматургия, осуществляя задачи деконструктивизма, чаще прибегает к гротеску, фантастике, которые в сочетании с абсурдом и натурализмом создают причудливые эклектические конструкции, адекватно отражающие состояние тотального духовного кризиса в обществе «переходной эпохи». Абсурд как способ изображения в русской драме бессознательного в психоаналитическом аспекте больше ориентирован на коллективное бессознательное, а также служит средством остранения нормализованной социальной пси-

хопатологии как следствия противоестественной и античеловечной системы и идеологии власти, утраты современной Россией своей «соборной природы», своих культурных, национальных и духовных традиций. Русский театр абсурда второй половины XX – начала XXI века восстановил недостающее звено в прерванной цепи истории национальной смеховой культуры, включил русскую драму в общемировой процесс развития художественного сознания, определил место и значение формально-игровой условной поэтики абсурда в современной русской культуре, поставил вопрос об освоении, возрождении и развитии её в отечественной театрально-режиссёрской практике.

Список литературы

1. Амальрик А. Записки диссидента / А. Амальрик; предисл. П. Литвинова. – М.: СП «Слово», 1991.
2. Амальрик А. Пьесы. Фонд имени Герцена / А. Амальрик. – Амстердам, 1970. – 287 с.
3. Аникст А. Теория драмы на западе во второй половине XIX в. / А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 505 с.
4. Базанов В. В. Сцена XX века: учеб. пособие / В. В. Базанов – Л.: Искусство, 1990. – 238 с.
5. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века /Х. Баран; авторизованный пер. с англ.; предисл. Н. В. Котрелева. – М.: Изд. группа «Прогресс–Универс», 1993. – 336 с.
6. Барт Р. Смерть автора. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр. Б. Ролан. – М.: Изд. группа «Прогресс–Универс»: Рея, 1994. – С. 384–391.
7. Беккет С. Последняя лента Крэппа. Театр: Пьесы / С. Беккет; пер. с англ. и фр. / сост. В. Лапицкий; вступ. ст. М. Корнеевой. – СПб.: Азбука; Амфора, 1999. – С. 212–222.
8. Беккет С. В ожидании Годо: С прил. текста Ж. Делёза. Опустошенный / С. Беккет. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1998. – С. 251–282.
9. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли; пер. с англ. В. Воронина. – М.: Прогресс, 1978. – 378 с.
10. Ионеско Э. Между жизнью и сновидением: Пьесы. Роман. Эссе / Э. Ионеско. – СПб: «Симпозиум», 1999. – С. 375,445.
11. Бобринская Е. А. Концептуализм / Е. А. Бобринская – М.: ГАЛАРТ, 1993. – 216 с.
12. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX – начала XXI в.) / О.В. Богданова – СПб.: Филол. факультет Санк-Петербурб. гос. ун-та, 2004. – 716 с.

13. Болотян И. О драме в современном театре: verbatim / И. Болотян // Вопросы литературы. – 2005. – № 4. – С. 23–42.
14. Бражников И. Смысл и чистота абсурда / И. Бражников // Современная драматургия. – 1994. – № 2. – С. 199–208.
15. Братья Пресняковы. «Живое – это всегда иное» / Братья Пресняковы // Новая газета. 2004. – № 49. – С. 13–14.
16. Братья Пресняковы. Половое покрытие. The best: Пьесы / Братья Пресняковы. – М.: Изд-во «Эксмо», 2005. – С. 83–156.
17. Брехт Б. Добрый человек из Сычуани / Б. Брехт // Театр [Пьесы. Статьи. Высказывания]: в 5 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 127–232.
18. Булгаков М. Мастер и Маргарита / М. Булгаков. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 12–383.
19. Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина / О. Буренина // Абсурд и вокруг: сборник статей / отв. ред. О. Буренина. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–174.
20. Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – 2-е изд., испр. – М.: Новое лит. обозрение, 1998. – 359 с.
21. Вампилов А. В. Прощание в июне: Пьесы / А. В. Вампилов. – М. Советский писатель, 1984. – 320 с.
22. Васильев И. В. Русский поэтический авангард XX в. / И. В. Васильев. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 320 с.
23. Васильев И. Е. Постмодерн в Авангарде / И. Е. Васильев // Дергачевские чтения: Национальное развитие и региональные особенности: материалы междунар. науч. конф.: в 2 ч./ сост. А. В. Подчиненов. – Екатеринбург.: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – Ч. 2. – С. 46–49.
24. Веселовский С. Б. Ономастикон. Древнерусские имена, прозвища и фамилии / С. Б. Веселовский. – М.: Наука, 1974. – 381 с.

25. Геллер Л. Из древнего в новое и обратно: О гротеске и кое-что о сэре Джоне Рескине / Л. Геллер // Абсурд и вокруг: сб. статей / отв. ред. О. Буренина. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 92–134.
26. Генис А. Лук и капуста (парадигмы современной культуры) / А. Генис // Знамя. – 1994. – № 8. – С. 188–200.
27. Генис А. Треугольник (Авангард, соцреализм, постмодернизм) / А. Генис // Новый мир. – 1994. – № 10. – С. 244–248.
28. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX–начала XXI века / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта. – 278 с.
29. Гройс Б. Московский романтический концептуализм / Б. Гройс // Театр. – 1990. – № 4. – С. 65–67.
30. Громова М. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб. пособие / М. Громова. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 363 с.
31. Громова М.И. Русская современная драматургия: учеб. пособие / М. Громова. – М.: Флинта, Наука, 1999. – 159 с.
32. Губанова Г. Групповой портрет на фоне Апокалипсиса. К проблеме толкования «Победы над солнцем» / Г. Губанова // Литературное обозрение. – 1998. – № 4. – С. 69–77.
33. Гушанская Е. Александр Вампилов: Очерк творчества / Е. Гушанская. – Л., Сов. писатель. 1990. – 320 с.
34. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. Даль. – М.: Рус. язык, 1989. – Т.1. – 750 с.; Т. 2. – 779 с.
35. Драма второй половины XX века / сост., предисл., коммент. О. Б. Кушлиной. – Ин-т «Открытое общество». – М.: СЛОВО / SLOVO, 2000. – 622 с.
36. Дудова Л.В. Модернизм в зарубежной литературе: Литература Англии, Ирландии, Франции, Австрии, Германии: учеб. пособие / Л. В. Дудова, Н. П. Михальская, В. П. Трыков. – М.: Флинта: Наука, 1998. – 237 с.

37. Дьяченко А. В. Современные проблемы теории драмы: (Запад и Восток) / А. В. Дьяченко: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / А. В. Дьяченко; Филол. науки. – М., 1999. – 16 с.
38. Дюшен И. Театр парадокса / И. Дюшен // Театр парадокса (Ионеско, Беккет и др.). – М.: Искусство, 1991. – С. 5–21.
39. Жаккар Ж.- Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Ж.- Ф. Жаккар. – СПб.: Академический проект, 1995. – 471 с.
40. Жаккар Жан-Филипп. «Cisfinitum» и смерть / Ж. Ф. Жаккар // Абсурд и вокруг: сб. статей. – М., Языки славянской культуры, 2004. – С. 75–92.
41. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учеб. пособие / О. В. Журчева. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.
42. Забалуев В. Время вербатима / В. Забалуев, А. Зензинов // Современная драматургия. – 2004. – № 1. – С. 202–206.
43. Забалуев В. «Новая драма»: российский контекст / В. Забалуев, А. Зензинов // Современная драматургия. — 2003. – № 3. – С. 162–167.
44. Заславский Г. «Бумажная» драматургия: авангард, арьергард или андеграунд современного театра? / Г. Заславский // Знамя. – 1999. – № 9. – С. 195–201.
45. Заславский Г. На полпути между жизнью и сценой / Г. Заславский // Октябрь. – 2004. – № 7. – С. 170–180.
46. Зданевич И. О футуризме / И. Зданевич // Искусствознание. – 1998. – № 1. – С. 151–597.
47. Злобина А. Драма драматургии. В пяти явлениях, с прологом, интермедией и эпилогом / А. Злобина // Новый мир. – 1998. – № 3. – С. 189–207.
48. Иваницкая Е. Постмодернизм = Модернизм? / Е. Иваницкая // Знамя. – 1994. – № 9. – С. 186–193.
49. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения). – INTRADA, 2001. – 384 с.

50. Ионеско Э. Носорог: Пьесы. Проза. Эссе / Э. Ионеско; пер. с франц. сост., предисл. и прим. М. Яснова. – СПб.: «Симпозиум», 1999. – 604 с.
51. Исаев С. Длинные вещи жизни: сб. статей / С. Исаев. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1998. – С. 5–24.
52. Ищук-Фадеева Н. И. В ожидании Бога (Беккет, Борхерт, Сартр) / Н. И. Ищук-Фадеев // Драма и театр: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т., 1999. – С. 62–71.
53. Кабаков И. Концептуализм в России / И. Кабаков // Театр. – 1990. – № 4. – С. 67–70.
54. Канунникова, И. А. Русская драматургия XX века / И. А. Канунникова. – М.: Флинта, 2003. – 208 с.
55. Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература / Л. Кацис. – М.: ОГИ, 2000. – 656 с.
56. Киселев Н. Н. Комическое и трагическое в драматургии А. Вампилова / Н. Н. Киселёв // Художественное творчество и литературный процесс. – Томск, 1988. – Вып. 9. – С. 20–34
57. Климов В. Театр должен «бродить» в слове (а он «умирает») / В. Климов // Современная драматургия. – 1996. – № 2. – С. 154–163.
58. Кобринский А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: в 2 т. Т. 2 / А. А. Кобринский. – М.: МКЛ, 2000. – 144 с.
59. Козлова С. М. Парадоксы драмы – драма парадоксов / поэтика жанров русской драмы 1950–1970 гг. / С. М. Козлова. – Новосибирск: Изд-во НГУ, 1993. – 220 с.
60. Красильникова Е. Г. Типология русской авангардистской драмы / Е. Г. Красильникова. – М., МКЛ, 1997. – 89 с.
61. Кузнецова Н. М. Метафизические аспекты «присутствия» в пьесах А. Вампилова / Н. М. Кузнецова // Alma mater Александра Вампилова: статьи и материалы. – Иркутск: «Издание ОАО Иркутская областная типография № 1 имени В. М. Посохина», 2008. – С. 123–129.

62. Кукин И. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше (проблема сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха») / И. Кукин // Вопросы литературы. – 1997. – № 4. – С. 62–90.
63. Кургинян М. С. Драма / М. С. Кургинян // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М.: Изд-во «Наука», 1964. – 485 с.
64. Курицын В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – М.: ОГИ, 2000. – 288 с.
65. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2: (1986–1990) / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М., Academia, 2003. – 686 с.
66. Лейдерман Н. Л. Драматургия Николая Коляды. Критический очерк / Н. Л. Лейдерман. – Каменск-Уральский, 1997. – 180 с.
67. Лейдерман Н. Жизнь после смерти, или новые сведения о реализме / Н. Лейдерман, М. Липовецкий // Новый мир. – 1993. – № 7. – С. 233–252.
68. Летцев В. Концептуализм: чтение и понимание / В. Летцев // Даугава. – 1989. – № 8. С. 107–113.
69. Лиотар Жан-Франсуа. Состояние постмодерна; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алтейя, 1998. – 159 с.
70. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики): монография / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 295 с.
71. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. – С. 244–278.
72. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М.: Прогресс: Гнозис, 1992. – 271 с.

73. Лукшин И.П. «Говорить о мистерии на языке мистерии»: (Эстетическая концепция и творчество В. В. Кандинского) / И. П. Лукшин. – М. Знание, 1991. – 64 с.
74. Малюга Л. П. Поствампиловская драматургия 1970–80-х годов: автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Л. П. Малюга. – М, 1996. – 17 с.
75. Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания: о пьесах: философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» / М. Мамаладзе //Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. – С. 279–302.
76. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алтейя, 2000. – 347 с.
77. Марков В.Ф. История русского футуризма / В. Ф. Марков. – СПб.: Алетея, 2000. – 438 с.
78. Мейлах М. Заметки о театре обэриутов / М. Мейлах // Театр. – 1991. – №11. – С. 173–179.
79. Мейлах М. «Лишь мы одни – поэты, затем дней катыбр». Поэзия Д. Хармса / М. Мейлах. «гилея», 1999. – С. 15–55.
80. Мендельсон М. Чей абсурден «абсурдистский» роман? / М. Мендельсон // Иностранная литература. – 1974. – №9. – С. 207–214.
81. Меркулова М.Г. Драматургия А. В. Вампилова в историко-литературном контексте: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01. / М. Г. Меркулова. – М, 1995. – 20 с.
82. Мильков Д. Э. Русский литературный авангард: поэтика жеста (символизм-футуризм-обэриу): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб.: 2000. – 21 с.
83. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 2000. – Т. 1. – 672 с.; Т. 2. 720 с.
84. Налоев А. С. Сэмюэл Беккет: Абсурд в новой редакции / А. Налоев // В мире книг. – 1987. – № 1. – С. 81–83.

85. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века: учеб. пособие для студентов филол. факультетов вузов. – Мн.: НПЖ «Финансы, учёт, аудит»; «Экономпресс», 1997. – 231 с.
86. Никитаев А. Обэриуты и футуристическая традиция / А. Никитаев // Театр. – 1991. – № 11. – С. 4–7.
87. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
88. Паперный В. Культура два / В. Паперный. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 384 с.
89. Пашкина Н. Магия творчества / Н. Пашкина // Современная драматургия. – 1990. – № 3. – С. 245–247.
90. Печерская Т. И. Литературные старухи Даниила Хармса (повесть «Старуха»). URL: http://www.nsu.ru.education/virtual/discourse34_10htm
91. Поляков М. Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы / М. Я. Поляков. – М.: Международное агентство «А.Д. и Театр», 2000. – 384 с.
92. Постмодернизм: pro et contra // Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий: материалы междунар. конф.; под ред. Н. П. Дворцовой. – Тюмень: Изд-во «Вектор Бук», 2002. – 292 с.
93. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
94. Пригов Д. Пятьдесятая азбука / Д. Пригов // Театр. – 1992. – № 8. – С. 183–191.
95. Проскурникова Т. Б. «Театр абсурда»: превратности судьбы / Т. Б. Проскурникова // Театр абсурда: сб. статей и публикаций; под ред. Т. Б. Проскурниковой, Г. В. Макарова, Е. А. Дунаева. – 2-е изд., испр. и доп. – Спб.: 2005. – С.11–30.
96. Рецептер В. Э. Литература и театр / В. Э. Рецептер. – Л.: Общество «Знание» РСФСР, Ленингр. организация, 1974. – 32 с.
97. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.

98. Ряполова В. Беккет: ретроспективный взгляд / В. Ряполова // Театр. – 1993. – № 8. – С. 113–124.
99. Садур Н. Обморок. Книга пьес / Н. Садур. – Вологда. 1999. – С. 32–52.
100. Садур Н. Морокоб / Н. Садур // Вечная мерзлота: сборник. – М.: ООО Издательство АСТ»: Издательский Дом «Зебра Е», 2004. – С. 196–225
101. Садур Н. Морокоб / Н. Садур // Вечная мерзлота: сборник. – М.: ООО Издательство АСТ»: Издательский Дом «Зебра Е», 2004. – С. 229–250.
102. Садур Н. Черти, суки, коммунальные козлы: пьеса в 3-х действиях / Н. Садур // Театр. – 1992. – № 6. – С. 176–191.
103. Сальникова Е. В. Английские предтечи абсурда / Е. В. Сальникова // Театр абсурда: сб. статей и публ.; под ред. Т. Б. Проскурниковой, Г. В. Макарова, Е. А. Дунаева. – 2-е изд., испр. и доп. – Спб.: 2005. – С. 31–48.
104. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С. 320–342.
105. Сигов С. В. Пьесы Велимира Хлебникова: некоторые наблюдения / С. В. Сигов // Мир Велимира Хлебникова. М.: 2000. – С. 601–605.
106. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие для филол. факультетов вузов / И. С. Скоропанова. – 4-е изд. – М.: Флинта; Наука, 2002. – 608 с.
107. Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. – Новое Литературное Обозрение. М., 1994. – 352 с.
108. Смирнов И. П. Смысл как таковой / И. П. Смирнов. – СПб.: Акад. проект, 2001. – 344 с.
109. Смирнов И. «Сраматургия» / И. Смирнов // Независимая газета. – 2000. – 13 мая. – С. 4.
110. Сорокин В. Дисморфомания / В. Сорокин // Капитал: собрание пьес. – М.: ИП Богат, 2007. – С. 154–198.

111. Стафецкая М. Феноменология абсурда / М. Стафецкая // Мысль изреченная: сб. науч. статей / под ред. В. А. Кругликова.– М.: АН СССР Ин-т философии; Рос. открыт. н-т, 1991. – С. 139–146.
112. Стрельцова Е. Мистический нигилизм в стиле конца века/ Е. Стрельцова // Современная драматургия. – 1998. – № 1. – С. 189–197.
113. Строева М. Мера откровенности (Опыт драматургии Л. Петрушевской) / М. Строева // Современная драматургия. – 1986. – № 2. – С. 218–235.
114. Сушков Б. Александр Вампилов: Размышления об идейных корнях / Б. Сушков. – М.: Сов. Россия. 1989. – 164 с.
115. Театр абсурда: сб. статей и публ.; под ред. Т. Б. Проскурниковой, Г. В. Макарова, Е. А. Дунаева. – 2-е изд., испр. и доп. – Спб.: 2005. – 216 с.
116. Токарев Д. В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета / Д. В. Токарев. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 336 с.
117. Фарбер Ф. Пьесы Александра Вампилова в контексте американской культуры: Элементы театра абсурда / Ф. Фарбер, Т. Свербилова // Современная драматургия. – 1992. – № 2. – С. 158–164.
118. Фольклорный театр / сост., вступ. ст., предисл. к текстам и коммен. А. Ф. Некрыловой и Н. М. Савушкиной. – М.: Современник, 1988. – 476 с.
119. Фрейденберг О. М. Миф и театр. Лекции по курсу « Теория драмы» / О. М. Фрейденберг. – М.: ГИТИС, 1988. –131с.
120. Хабермас Ю. Модерн – незавершённый проект / Ю. Хабермас // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 40–52.
121. Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге: сборник. – М.: Высш. шк., 1991. – 192 с.
122. Хайнонен Ю. П. Библейские мотивы в «Старухе» Даниила Хармса URL: [//http://harms.lipetsk.ru/texts/hei1.html](http://harms.lipetsk.ru/texts/hei1.html)
123. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М.: Искусство, 1986. – 259 с.

124. Хармс Д. Полёт в небеса. Стихи, проза, драмы, письма / Д. Хармс. – Л.: 1991. – С. 503.
125. Хлебников В. Госпожа Ленин / В. Хлебников // Драматические произведения. Проза. Публицистика. – Ин-т «Открытое о-во». – М.: Слово, 2001. – С. 398–400.
126. Циммерлинг А. Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики / А. Циммерлинг // Абсурд и вокруг: сб. статей. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 287–307.
127. Цунский И. В. Театральная герменевтика и анализ театрального текста /И. В. Цунский // Общественные науки и современность. – 2000. – № 3. – С. 161–171.
128. Чернорицкая О. М. Поэтика абсурда /О. М Чернорицкая. – Вологда, 2001. – Т. 1. URL: <http://www.cultinfo.ru/fulltext/chernorickaya/index.htm>
129. Чернышев В. И. Ф. Ф.Фортунатов, А. А. Шахматов – реформаторы русского правописания / В. И. Чернышев // Избранные труды: в 2 т. – М., 1970. – Т. 2. – С. 557–654.
130. Шмид В. Слово о Дмитриии Александровиче Пригове / В. Шмид // Знамя. – 1994. – № 8. – С. 77–80.
131. Эйдинова В. «Антидиалогизм» как стилевой принцип «русской литературы абсурда» 20-х – начала 30-х годов (к проблеме литературной динамики) / В. Эйдинова // XX век. Литература и стиль. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1990–1930 гг.). – Екатеринбург: Изд-во. Урал. лиц., 1994. – С. 7–23.
132. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Н. Гоголя / Б. Эйхенбаум // О прозе. О поэзии. – Л.: Худож. лит., 1986. – С. 45–63.
133. Эпштейн М. От модернизма к постмодернизму: диалектика «гипер» в культуре XX века / М. Эпштейн // Новое лит. Обозрение. – 1995. – № 16. – С. 32–46.

134. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – М.: Изд. Р. Элинина, 2000. – 367 с.
135. Эслин М. Чашка чая не для каждого / М. Эслин // Театральная жизнь. – 1989. – № 21. – С. 20–21.
136. Эрнандес Е. Драматургия, которой нет / Е. Эрнандес // Современная драматургия. – 1992. – № 3–4. – С. 185–188.
137. Юнг К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг; пер. с нем. С. Лорие. – М.: АСТ. Универ. кн., 1998. – 716 с.
138. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг. – Минск: Харвест, 2004. – 399 с.
139. Ямпольский М. Беспмятство как исток: (Читая Хармса)/ М. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 379 с.
140. Яснов М. Поверх абсурда / М. Яснов // Ионеско Э. Носорог: Пьесы. Проза. Эссе; пер. с франц., сост., предисл. и прим. М. Яснова. – СПб.: «Симпозиум», 1999. – С. 5–7.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Зырянова Ольга Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры филологии и языковой коммуникации Лесосибирского педагогического института – филиала Сибирского федерального университета.

Шмульская Лариса Степановна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры филологии и языковой коммуникации Лесосибирского педагогического института – филиала Сибирского федерального университета.

Веккесер Мария Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой филологии и языковой коммуникации Лесосибирского педагогического института – филиала Сибирского федерального университета, заведующий учебно-исследовательской лабораторией теоретической и прикладной лингвистики.

Научное издание

**Зырянова Ольга Николаевна
Шмутьская Лариса Степановна
Веккесер Мария Викторовна**

**ПОЭТИКА РУССКОЙ ДРАМЫ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Монография

Корректор Т.И. Тайгина
Компьютерная верстка авторов

Подписано в печать 20.06.2022. Печать плоская. Формат 60×84/16
Усл.-печ. л. 9,5. Бумага офсетная. Тираж 200 экз. Заказ

Библиотечно-издательский комплекс
Сибирского федерального университета
660041, Красноярск, пр. Свободный, 82а
Тел. (391) 206-26-67; <http://bik.sfu-kras.ru>
E-mail publishing_house@sfu-kras.ru

Отпечатано в «Литера-принт»
г. Красноярск, ул. Гладкова, 6, цокольный этаж
т. 294-15-77