

АВТОРЕФЕРЕНЦИАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ В ДРАМАТУРГИИ ПРЕСНЯКОВЫХ

Зырянова О.Н., Бахор Т.А., Лобарева В.С.

Лесосибирский педагогический институт – филиал ФГАОУ ВПО «Сибирский федеральный университет», (663542, Лесосибирск, Красноярского края, ул. Победы, 42), e-mail: onzryanova@mail.ru

В статье анализируется пьеса братьев Владимира и Олега Пресняковых «Половое покрытие». Авторы статьи исследуют характерный для постмодернистской концепции мира как текста мотив скрипции, который в этом произведении сочетается с мотивом дескрипции. Прием доведения до абсурда Пресняковы пародируют творческое поведение современных «арт»-художников. В анализируемой пьесе отражаются основные тенденции деконструктивизма: гротеск и фантастика, сочетаясь с абсурдом и натурализмом, создают эклектические конструкции, воплощающие духовный кризис общества «переходной эпохи». Пресняковы концентрируют в своих трагифарсах опыт поэтики абсурда отечественной драмы в её авангардистском и постмодернистском вариантах. Одновременно эти драматурги возвращают самому понятию и функции абсурда его первоначальный гносеологический смысл познания через логическое противоречие, доказательство от противного или путём доведения до абсурда.

Ключевые слова: постмодернизм, деконструктивизм, абсурд, натурализм, автопародия, творческий процесс, автореференциальный сюжет, Хармс, братья Пресняковы.

AUTOREFERENTIAL PLOT IN PRESNYAKOV'S DRAMA

Zyryanova O.N., Bahor T.A., Lobareva V.S.

Lesosibirsk Pedagogical Institute the branch of Siberian Federal University, Lesosibirsk, Russia (662543, Krasnoyarski krai, Lesosibirsk, 42 Pobedy st.)

In the article there is an analysis of the play of Presnyakov brothers "The Floor". The authors examine the characteristic of the postmodern conception of the world as the transcription text motive which in this work combined with the motive of the descriptions. Taking a reductio ad absurdum Presnyakov brothers parody creative behavior of modern "art" artists. In the analyzed play reflected the main trends of deconstruction : the grotesque and fantasy, combined with the absurd and naturalism create eclectic designs that embody the spiritual crisis of society of "transition period". Presnyakov brothers concentrate in their absurd tragicomedy poetics domestic drama experience in its avant-garde and postmodern variants. Simultaneously, these playwrights return to the word notion and function of its initial absurdity epistemological sense of knowledge through a logical contradiction, proof from contradiction or reductio to absurdum.

Keywords: postmodernism, deconstruction, absurd, naturalism, self-parody, the creative process, autoreferential plot, Harms, Presnyakov brothers.

Отечественная драматургия в эпоху постмодернизма, осуществляя задачи деконструктивизма, чаще всего 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».

В своей драме «Половое покрытие» [1] Олег и Владимир 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». 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»]. Эта в целом 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 в всё в порядке, сдал сессию, теперь отдыхаю...», 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 имплицитные 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». «Николай. Я же тебя какие просил?! <...> простые... без рисунка... спокойные обои». «Андрей. А эти что?! Беспокойные?! Они тебя беспокоить будут? Я думал, наоборот...расслаблять...» [1].

Меняется и представление о самом творческом процессе. 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». Он сваливает тушу на стол, где лежит только что написанное Николаем письмо, затем вытаскивает бумагу из-под туши: «Андрей. <...> Очередное письмо?... Николай (недовольно сопит, встаёт из-за стола). Очередное... (Подходит к стене, обдирает старые обои) [1]. «Андрей. Тоже хочу письмо написать...к супермаме <...>Английская королева <...> приезжайте к нам, отдохнёте и вообще ...» [1].

Ключом к пониманию этих «писем» как артефактов «переописания» культуры и истории в стиле «сюр» или «арт» является следующая за этой сцена, где «сосед», видя на столе раскромсанную тушу, заявляет: «Какой у вас ассортимент на столе необычный, вы видеоартом занимаетесь?... <...> так красиво разложено, красно...как специально, знаете, позирующая на камеру еда... Очень стильно...» [1].

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 «Театра doc.» (документального театра): «как бы весь спектакль выполнен в технике вербатим. <...> Ну, это когда мы интервьюируем живых людей, то есть всё по их словам». 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». «Жених. Ну, там вы, конечно, переврали...с бутылками...по поводу «Фанты» – «Ну, это авторское прочтение», – 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, в ответ на объяснения Николая – «Это брат мой <...> он в гости пришёл ... и заболел... и ... и прилёт... допустим» – продолжает его реплику цитатой из пушкинского «Анчара»: «Пришёл, и заболел, и слёт / Под тенью шалаша на лыки. / И умер бедный раб у ног/ Непобедимого владыки...» А в заключение заявляет: «...Поразительно, бывает, поэзия сходится с жизнью».

Позднее, в сцене «самоуничтожения свадьбы», произошедшего благодаря «художественному» вмешательству Игоря Игоревича, он вновь вернётся к «Анчару», перефразируя его и проецируя на себя и своих «друзгов»-«писателей»: «Други, ау! <...> Вокруг нас всё дохнет...», подводя итог социального функционирования нового искусства.

Автореференциальный сюжет в повести Хармса «Старуха» [7], 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 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 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 [2]. 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» намереваются сымитировать смерть под колёсами самолёта, символизирующую гибель прошлой культуры как естественное следствие технического прогресса.

Как и у Хармса, в пьесе появляется детский персонаж – 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 закончили филологический факультет Уральского государственного университета, Олег Пресняков – кандидат филологических наук) является ничем 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, те, «уставшие», «вконец издёрганные», вынужденные и теперь «доказывать» своё «величие» и не желая «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», так 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...» [1]. «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» соц-арта 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, после начинаются страхи...» [1], 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 популярных в 1960-е – 1970-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». Обнаружив 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 Игорь Игоревич – «наркоман», отрёкшийся от отца в эйфории, дурмане постперестроечной свободы и теперь кающийся в этом преступлении. 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» [1]. 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» [1]. 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 постпостмодернистского искусства.

Как и у Хармса [2], 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 [3]. 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?» [4], ставя под вопрос жанровое определение. На наш взгляд, 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 «юдолю»: извлечение «из-под линолеума» означает рождение трупа, который затем обретает «брата», знакомится с Невестой, играет свадьбу, где его вновь умерщвляют, пронзив вилок: «Николай. Сашку, кстати, убили... <...> Андрей. Опять... Все трое разглядывают сидящее тело с вилок в груди» [1]. Освободившись от «нашего» трупа в аэропорту, герои сами превращаются в трупы, по-прежнему не подавая 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!» [1]. 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» [1]. 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 ничем иным, как сублимацией фобий, «игрой», освобождающей психику от «травм». По справедливому замечанию М. Стафеецкой, драматурги Пресняковы наделяют абсурд смыслообразующей функцией – это «тупик, ловушка, в который попадает сознание, закольцованное на самом себе» [6].

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 [5], в чём явно сказывается гуманитарное образование братьев. Определение постмодернизма И. Смирновым как стадии «симбиоза» – желания вернуться в лоно матери [5] – находит выражение в пьесе Пресняковых 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», так же 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.

Таким образом, анализ пьесы «Половое покрытие» показывает, как 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 его первоначальный гносеологический смысл познания через логическое противоречие, доказательство от противного или путём доведения до абсурда.

Список литературы

1. Братья Пресняковы. Половое покрытие // Братья Пресняковы. The best: Пьесы . – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – С. 83 – 156.
2. Зырянова О.Н. Мертвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса «Старуха» // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 311. – С.12-15.
3. Зырянова О.Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Красноярск, 2019. – 22 с.
4. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 73. – С.244-278.
5. Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней // Новое Литературное Обозрение. – М., 1994. – 352 с.
6. Стафеецкая М. Феноменология абсурда // «Мысль изреченная»: сборник научных статей./ Под ред. В. А. Кругликова. – М.: АН СССР, 1991. – С 139-146.
7. Хармс Д. Старуха // Хармс Д. Полёт в небеса. Стихи, проза, драмы, письма. – Л.: 1991. – С. 398–430.

Рецензенты:

Шарифуллин Б.Я., д.фил.н., профессор, зав. лабораторией речевой коммуникации Лесосибирского педагогического института – филиала Сибирского федерального университета, г. Лесосибирск.

Евсеева И.В., д.фил.н., зав. лабораторией теоретической и прикладной лингвистики Лесосибирского педагогического института – филиала Сибирского федерального университета, г. Лесосибирск.