

Научная статья

УДК 82.0

DOI 10.25205/2307-1737-2022-1-380-399

## **Метадрама в творчестве В. Мирзоева**

**Павел Евгеньевич Жиличев**

Институт филологии  
Сибирского отделения Российской академии наук  
Новосибирск, Россия  
zhilichevp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5577-6813>

### *Аннотация*

Рассматриваются особенности метадрaмы на материале творчества В. Мирзоева. В результате анализа устанавливается, что поэтика метадрaм Мирзоева базируется на технике пастиша: в пьесах используются традиционные актанты интриги, гибридизация аллюзий классической и современной литературы, палимпсестная структура цитирования. Техника пастиша соответствует интриге метаморфозы, организующей развитие действия, т. е. изображению абсурдистской космогонии мира, основанного на деконструкции штампов мировой культуры и изменения сознания героя и адресата. Кроме того, для Мирзоева характерна филологическая рефлексия интерпретационных категорий, например термина *абсурд*, который встречается не только в эссе, но и в художественных текстах писателя.

### *Ключевые слова*

абсурд, Мирзоев, метадрама, метатеатр, пастиш, палимпсест

### *Благодарности*

Работа опубликована в рамках гранта РФФИ № 19-312-90041 «Коммуникативная стратегия драматургии абсурда»

### *Для цитирования*

Жиличев П. Е. Метадрама в творчестве В. Мирзоева // Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 380–399. DOI 10.25205/2307-1737-2022-1-380-399

© Жиличев П. Е., 2022

ISSN 2307-1737

Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 380–399

Critique and Semiotics, 2022, no. 1, pp. 380–399

## Metadrama in V. Mirzoev's Works

**Pavel E. Zhilichev**

Institute of Philology  
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences  
Novosibirsk, Russian Federation  
zhilichevp@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5577-6813>

### *Abstract*

This paper deals with the specifics of metadrama in Vladimir Mirzoev's works. The metatextual aspect of the communicative structure of Mirzoev's plays is based on utilizing traditional actants of the dramatic intrigue, including kings, jesters, army officers, magicians, Hamlet, Don Juan, etc. Mixing references to classic and contemporary literature, Mirzoev's texts take palimpsest (G. Genette), pastiche (R. Dyer) as a basis for developing dramatic action and tension. For example, *The Tower* deconstructs the archetype of Don Juan by combining the elements of the traditional plot with the iconography of the Tarot, references to well-known Russian classics, and elements of avant-garde aesthetics. Moreover, another "layer" of the "palimpsest" is formed by interactions with the "absurd authors of the past" (Harms, Pinter), weaving the position of interpretation (philological, directorial) into the discursive structure. Overall, the usage of palimpsest and pastiche corresponds with the dramatic intrigue of metamorphosis, the depiction of an absurdist cosmogony of a fictional world that stands on the deconstruction of cultural clichés and re-shaping the consciousness of both the characters and the recipients.

### *Keywords*

absurd, Mirzoev, metadrama, metatheater, pastiche, palimpsest

### *Acknowledgements*

The reported study was funded by RFBR, project no. 19-312-90041

### *For citation*

Zhilichev P. E. Metadrama in V. Mirzoev's Works. *Critique and Semiotics*, 2022, no. 1, pp. 380–399. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2022-1-380-399

В критике и литературоведении сложилась традиция понимания творчества В. Мирзоева как абсурдистского<sup>1</sup>. Так, А. Вислова отмечает: «Спектакли <...> В. Мирзоева <...> ярко иллюстрируют богатое многообразие патологических черт бытия современного человека на российской сцене. Кафка, Пинтер, полностью переведенные на жесткий язык абсурда класси-

<sup>1</sup> О сущности театра абсурда см. работы: [Эсслин, 2010; Буренина, 2004].

ки мировой литературы и драматургии, составляют сегодня основу не только новаторского репертуара российского театра. Логика абсурда поглощает и преобразует любые чувства в современной жизни, а на театральной сцене она проявляется в еще более масштабных формах» [Вислова, 2009, с. 56].

Исследовательница указывает две важные тенденции творческого метода Мирзоева-режиссера, которые можно отнести и к текстам писателя: мировая «драматургия пересматривается и “перепрочитывается”» в соответствии с «современными установками» [Там же, с. 64], в основе «режиссуры лежит “принцип неопределенности”, хитроумной и причудливой игры воображения» [Там же, с. 121].

Более того, в произведениях писателя упоминания абсурдистской литературы (Кафка, Хармс, Беккет, Пинтер и др.) и самого понятия «абсурд» становятся способом авторефлексии. Они обнаруживаются в каждом из сборников текстов Мирзоева, в различных контекстах – в рассуждениях о политике и искусстве, в воспоминаниях. Например, в сборнике «Аполония театра» в мини-эссе о К. Муратовой провозглашается: «Ключом абсурда открывается не только великая путаница, живая душа индивида, им открывается коллективная психея, матрица, душа народа / общества» [Мирзоев, 2018, с. 213]. В целом только в этой книге встречается около 20 употреблений слов с корнем «абсурд».

Особое место в текстах Мирзоева занимает фигура яркого представителя театра абсурда, английского писателя Гарольда Пинтера (автора, которого Мирзоев неоднократно ставил на сцене и чье творчество пропагандировал). В эссеистической миниатюре из сборника «Тринадцатое королевство» (кн. «Птичий язык») Пинтер воспринимается как Другой, двойник автора:

Гарольд Пинтер написал свою первую полнометражную пьесу «День рождения» в 1957-м. И было ему 27. В том же году, в октябре, родился аз многогрешный, выбравший этот сюжет для своего дебюта на профессиональной сцене <...> И было мне тогда 27. <...> Главную роль я отдал Джеффри Максу Николсу <...> Ему в том октября исполнилось – да, именно 27 <...> Он погиб от передозировки, вогнав себе в вену... смесь... на сленге она называется «джефф». То есть Джефф убил себя джеффом <...> В прошлом году, под Рождество, Гарольд Пинтер отправился следом, не дожидаясь московской премьеры «Предательства». Теперь он опять – всевидящий и вездесущий, а я пытаюсь уловить во всей этой истории ускользающий, как во сне, узор. Мне все кажется, что отгадка лежит на поверхности, нужно только, чтобы свет упал под определенным углом [Мирзоев, 2012, с. 96].

Текстам Пинтера приписывается своеобразная магическая функция – они формируют абсурдный «узор» реальности. Метафорика визуальности и света («свет упал под определенным углом») – значимая часть поэтики Пинтера. Так, Т. Никитина отмечает, что манипуляции со светом в пьесах английского автора позволяют соединить «...разные пласты времени <...> которые теперь, залитые белым светом, оказываются как будто бы вне временных условностей» [Никитина, 2008, с. 226]. Однако, становясь на позицию интерпретатора, Мирзоев нарушает известный принцип Пинтера, отрицающий возможность истолкования смысла его пьес: «Приписывать выраженную мораль эволюционирующему сложному драматическому образу представляется поверхностным, грубым и лживым. Когда подобное происходит, это уже не театр, а кроссворд. Публика смотрит в бумажку. Пьеса заполняет клеточки. Все довольны»<sup>2</sup> [Pinter, 1967, p. 577]). Мирзоев помещает себя в ситуацию, характерную для героев абсурдистских пьес Пинтера, где память, идентичность и интерпретационные возможности проблематизированы.

«Страх влияния» (по Х. Блуму) по отношению к «классикам» абсурда организует и некоторые художественные тексты Мирзоева. В произведении под названием «Хармс-балет» пародируются художественные особенности текстов Хармса, а также характерные для театральных проектов ОБЭРИУ приемы (ассоциативный характер действия, смена персонажами имен, метаморфозы тела и окружающего пространства и т. д.). Указание на музыкальный характер происходящего намекает на первоначальное значение понятия «абсурд», которое «относилось к области музыки и акустики, обладая семантикой 'неблагозвучного, несообразного, нелепого или просто еле слышного... звучания'» [Буренина, 2004, с. 9]. Но важна и драматическая составляющая организации текста. «Балет» разбит на три «отделения»:

Первое отделение. Даниил Хармс отделяет себя от г-на Ювачева с помощью второй жены – Марины Малич [Мирзоев, 2006, с. 205].

Второе отделение. Полицейское [Там же, с. 206]

Третье и последнее отделение. Творец абсурдного мира, придуманный Хармсом, отделяет себя от всего, что не вписывается в его концепцию [Там же, с. 208].

Актуализируется различная семантика данного слова – элемент композиции концерта, «дисциплинарный» локус, «алхимическое» действие.

---

<sup>2</sup> Перевод наш. – П. Ж.

В «третьем отделении» Абсурд и Творец абсурдного мира появляются как персонажи. При этом Хармс-персонаж претерпевает различные метаморфозы. Выясняется, что Хармс теперь является карликом. Метаморфоза автора-карлика сопровождается мотивом превращения в птицу. Ласточки из стихотворения «Дни летят, как ласточки» появляются в сюжете как «две истеричные ласточки»; Марина «хранит» Хармса в «ласточкином гнезде». Факт того, что Хармс – карлик, отменяет страшный суд, при этом птички черты приобретает и Творец абсурдного мира:

Страшный абсурдный суд оказался нестрашным. И даже отчасти забавным. Творец абсурдного мира увидел Хармса, больного, несчастного, с температурой под сорок – при этом автор всего был размером с Дюймовочку. «Это же маленький человек!» – поразился Тиран, растерялся, почувствовал: горечь в душе поднимается к самому горлу орла и курлычет [Мирзоев, 2006, с. 289].

Мирзоев следует принципам метаморфозы, на которых строятся тексты Хармса и Пинтера, но коммуникативной катастрофы, коллапса смысла, не происходит, штампы культуры (Дюймовочка, маленький человек) остаются константой абсурдного мира. Уникальность поэтики автора заключается в доминировании метауровня.

Л. Абель, создатель термина «метатеатр», отмечал, что в «постгамлетовском» мире на смену трагедии приходит метатеатр, объединяющий комическое и трагическое начала, сопереживание герою и смех над ним. В метатеатральных произведениях герои осознают, что они персонажи на сцене, могут разыгрываться ситуации театра-в-театре, театральные условности обнажаются, провоцируя зрителей [Abel, 2003]. Р. Дайер анализирует конструкцию «театр в театре» как вариант пастиша, обращаясь к анализу классического произведения Шекспира: «...пьеса “Гамлет” признает достоинства пьесы, которую она превзошла, возможно, даже сожалеет, что они утрачены, но в самом процессе демонстрации этого показывает, что действительно превосходит старую <...> показывая то, что не реалистично; “Гонзаго” и “Эней” позволяют “Гамлету” занять позицию немаркированной, прозрачной, естественной и реальной вещи, какой, по словам Гамлета, и должна быть пьеса: пьеса в пьесе позволяет “Гамлету” утвердиться в качестве зеркала жизни, модели современности» [Дайер, 2021, с. 123].

В статье рассмотрим, как функционирует метауровень структуры произведений Мирзоева. Метауровень создается благодаря пародийной поэти-

ке палимпсеста (термин Ж. Женетта) – «иерархии просвечивающих друг через друга текстов» [Шатин, 1997, с. 222]. На уровне формы концепцию метаморфозы подчеркивают элементы пастиша.

Говоря о прозе В. Мирзоева, Н. В. и Л. Б. Кузины выявляют черты постмодернистского варианта абсурда: «Все три новеллы сконструированы из пазлов, набора ассоциаций, традиционных символов, узнаваемых персонажей и атмосферы, отсылающих к знаковым кодам социального бессознательного или архетипам <...> Во всех трех случаях принципиальной является семантика превращения <...> Таким образом, все три новеллы имеют выраженное тяготение к драме абсурда <...> контраст абсурдности происходящего... его повторяемости и уже естественности в истории и культуре разных веков (благодаря отсылке к ситуационным клише, устойчивым узнаваемым персонажам и архетипичности) и художественной нормативности» [Кузина Н., Кузина Л., 2018].

Тематика превращения характерна и для драматургии писателя. Неслучайно сборник пьес Мирзоева назван «Гавматургия» (греч. *thauma* – чудо, и *ergon* – дело; тавматург – чудотворец, фокусник). Пьесы, вошедшие в сборник, преобразуют и пародируют известные сюжеты мировой литературы.

Пьеса Мирзоева «Любовь к трем апельсинам» обыгрывает известный сюжет, ставший известным благодаря фьябе К. Гоцци (1760). Как указывают С. Сендерович и Е. Шварц, «Любовь к трем апельсинам» Гоцци включала «изысканную пародию на конкурирующих драматургов, а также метапоэтические и метадраматургические высказывания, тем самым вырываясь из традиции. В противоположность грубости нравов и вульгарности тем в типической *commedia* пьеса Гоцци была эстетизированным произведением искусства» [Сендерович, Шварц, 2006, с. 297]. Авторы отмечают, что в драматургии русского авангарда три апельсина стали своеобразной эмблемой метатеатра: «Апельсин – один из наиболее интимных символов культуры петербургского Серебряного века. Он несет отсылку к *commedia dell'arte* и через нее к балагану <...> Вообще говоря, мотив апельсина обозначает присутствие *commedia dell'arte*, но при этом не должно быть упущено тонкое различие: “бросание апельсина” отсылает не к Гоцци, а к Мейерхольду и его блоковскому спектаклю 1914 года, а также к бросанию апельсинами на “Башне” Вяч. Иванова, то есть... к идеям театральной жизни» [Там же, с. 301].

Данная традиция продолжила существовать и в русской литературе рубежа XX–XXI вв.: так, пьеса Л. Филатова «Любовь к трем апельсинам»

(1997) известна финальным словом «четвертой стены», в котором герои пьесы заменяются Актерами и Режиссером; в романе В. Пелевина «Любовь к трем цукербринам» (2014) описывается функционирование глобального гипертекста – антиутопической виртуальной реальности.

«Мотив» апельсинов появляется и в миниатюре Мирзоева «В супермаркете» (из книги «Тринадцатое королевство»).

Моя знакомая <...> выбирала себе апельсины. Сзади бесшумно подошла старушка в очках. <...>

– Это мой апельсин. – За толстыми стеклами гневно сверкало.

– Ладно, возьмите. – Апельсин перекочевал в старушечью птичью лапку, а женщина потянулась к другому, ничейному.

– И этот не трогайте! <...> Здесь все апельсины мои! И этот, и этот, и этот... [Мирзоев, 2012, с. 260]

Встреча (в духе «Старухи» Тургенева или Хармса) с архетипичным персонажем-старухой (ассоциирующейся и с ролью «хозяйки апельсинов» Креонты из фьябы Гоцци) вызывает у нарратора ощущение серийности событий:

В тот же вечер, когда записал историю с цитрусом, был на дне рождения <...> взялся за чистый стакан. Но был остановлен банкиром Дубининым: «Это мой» [Мирзоев, 2012, с. 260].

Тем не менее, катастрофическим взаимодействием не становится («Банкир подобрел и кивнул»). Здесь стратегия нарратора прозаического текста совпадает со стратегией присвоения, коллекционирования: история тут же оказывается «записанной»; читателю она презентована как один из множества фрагментов в сборнике прозаических миниатюр.

Однако в пьесе Мирзоева «Любовь к трем апельсинам» аспекты традиционного метасюжета подвергаются деконструкции. В первой сцене пьесы антагонист – Диктатор – утверждает, что в молодости «сочинил авангардный роман» [Мирзоев, 2013, с. 82]. Бог, по словам Диктатора, – «Лингвист и драматург, и текст пьесы – все в одном лице. Уродуя язык, мы оскорбляем Творца» [Там же, с. 82–83]. Тем не менее, герой не следует данному кредо: «Как там у Овидия в “Метаморфозах?” “Властитель может ластиком стереть, кого захочет...”» [Там же, с. 84]. Несуществующая цитата приписана архетипическому тексту, воплотившему метасюжет метаморфозы (при этом в поэме, напротив, уничтожено произведение Арахны – но сама она «продолжает ткать»). Показательно, что противник Дик-

татора, «безумный» принц Макс, говорит о паучихе, и по ассоциации тут же вспоминают и Гамлета:

ШУТ. ...Вы ее любите?

МАКС. Кого?

ШУТ. Ну, эту – свою паучиху? Или нет, спрошу по-другому: это влечение, оно вас как-то бодрит, вдохновляет, вы ощущаете вдруг внезапный прилив энергии?

МАКС. Да, действительно, странный вопрос. Думаете, я сошел с ума? Как принц датский? [Мирзоев, 2013, 82–83]

Превратить Макса в Гамлета стремится помощница диктатора – фея Моргана. Имя, взятое из текста Гоцци, записано на итальянский манер – Фата Моргана, т. е. оптический обман. Герои оказываются жертвой иллюзии – фокуса с исчезновением: «ШУТ. Что за фокусы? Не понимаю. Куда все пропало?» [Там же, с. 103].

Помимо фокусников, враждебными воспринимаются и «традиционные» театральные маски. При этом значимо, что меняется семантика образа: Сунь Укун – трикстер, комический персонаж, который не может вписаться в иерархию небесной власти.

ШУТ. Ладно. Тогда что такое пространство без времени?

МАКС. Это как раз очень просто: живопись, например, любое искусство вообще.

ШУТ. А как же кинематограф? (*Показывает на птицу.*) Смотрите.

МАКС. Смотрите: в искусстве время становится вещью, предметом, то есть оно как бы полностью в ваших руках. Вот что значит настоящая власть! Не то что опереточные прыжки и ужимки царя обезьян.

ШУТ. Кто это – «царь обезьян»?

МАКС. Мой отец... [Там же, с. 104]

В данном диалоге обнаруживается способ преодолеть фокусы – взять на вооружение идеи А. Тарковского (работа «Запечатленное время») о сущности величайшего иллюзиона – кинематографа.

Мы до сих пор не можем забыть гениальный фильм, показанный еще в прошлом веке, фильм, с которого все и началось, – «Прибытие поезда» <...> Родился новый эстетический принцип. Принцип этот заключается в том, что впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно запечатлеть время. И одновременно – возможность сколько угодно раз воспроизвести протекание этого времени на экране, повторить его, вернуться к нему <...> Именно в этом смысле первые люмьер-

ровские фильмы таили в себе гениальность эстетического принципа [Тарковский, 1994, с. 48].

Отметим, что именно упоминание кино вызывает появление ремарки «Показывает на птицу». Превращение в птицу – элемент интриги пьесы Гоцци (волшебные шпильки Морганы превратили истинную невесту героя в голубку). Такую метаморфозу можно сравнить с чеховской: чучело в «Чайке» – статичный объект манипуляции, профанированный символ [Шатин, 2011, с. 189]; в пьесе Мирзоева птица, напротив, – движущийся объект рассмотрения, эйдос зрелища, аналогичный прибывающему поезду.

Если герои Пинтера терпели неудачу в своем стремлении стать нарраторами, то персонажи Мирзоева, напротив, восстанавливают контроль над дискурсией. Шут побеждает Моргану, когда наконец совпадает со своей актантной функцией и обретает способность рифмовать. Отсылки к Тарковскому (Люмьер) соединяются с мотивами «Тени» Е. Шварца:

ШУТ. Место займи свое среди других теней! Ты – наваждение, ты – скучная химера, изобретение побочного Люмьера, дырявый бублик, адский скарабей!

*Фата Моргана исчезает* [Мирзоев, 2013, с. 129].

Балаганная речь связывает в единый комплекс реплики Шута, Макса и ремарочного «голоса», вытесняя Диктатора за пределы речевого пространства пьесы:

ШУТ. <...> уйдите на покой, пишите мемуары... <...>

МАКС. Отец, мы – генетически ордынские татары?

*Диктатор уходит от ответа со сцены. Все следуют за ним, кроме Ирины и Макса* [Там же, с. 129–130].

Голос инстанции-медиатора, присоединяясь к «кругозору» шута, создает каламбур. Однако «уход от ответа» оборачивается рефлексией коммуникативной паузы («Не знаю, что сказать», «безмолвие ужасно»). Союз Макса и Ирины становится возможным, когда их финальные реплики оказываются зарифмованы (синицу / границу):

МАКС. Но я хочу узнать. Я превращусь в синицу и буду щебетать все ночи напролет. Зажми меня в кулак!

ИРИНА. Какой горячий лед. Я только что пересекла границу [Там же, с. 130].

Парадоксальным образом обрести баланс речи и молчания можно только вне сцены. Обратим внимание, что ремарка «занавес» (или «затемнение») значимо отсутствует. При этом последние слова пьесы – *пересекала границу*.

В финале пьесы Г. Пинтера (значимого для Мирзоева автора) «Карлики» исчезновение карликов (связанных с метасюжетом метаморфозы) привело к коллапсу дискурса героя, превращению в финальной реплике описания «гротескной кучи» в перечисление «нулевых абсурдных объектов» [Ханзен-Леве, 2016, с. 261]. В абсурдистской пьесе Мирзоева, напротив, «уход» властителя и его двойника-шута не ведет к исчезновению элементов балагана. Метаморфоза может подразумевать откровение, но проблематизируется возможность его реализовать в пределах текстовой (сценической) реальности, каждый элемент которой неизбежно является «трюком».

Вопрос «границы» между дискурсами пьесы и спектакля характерен для многих пьес Мирзоева. Так, в двух пьесах пародируется известный мотив литературы – взгляд в окно и прыжок из окна. Известно, что в театральной традиции прыжок становится эмблемой метатеатральности – или, по выражению Вс. Мейерхольда, «чистой шуткой, свойственной театру»: «В “Женитьбе” опять – это бегство Подколесина через окно. Такими же штучками пользовались... Пушкин (“Каменный гость”, Тик (“Кот в сапогах”), Блок (“Балаганчик”))» [Мейерхольд, 2001, с. 39]. Неслучайно Диктатор в «Любви к трем апельсинам» уточняет: «окна зашторивают, а не зашоривают» [Мирзоев, 2013, с. 82]. Таким образом, знаки предшествующей театральной традиции формируют своеобразный «палимпсест».

Пьеса Мирзоева «Свидригайлов в Америке» пародирует финальные эпизоды сюжетной линии героя Достоевского (перед самоубийством, находясь в гостинице, Свидригайлов открывает окно, смотрит во «мглу»). В финальной ремарке пьесы читаем:

*Свидригайлов встает, подходит к окну, раздвигает шторы – за окном непроглядная ночь. Нет ни звезд, ни луны – сплошной черный бархат. Вдруг стекло набухает большим пузырьем, разбивается вдребезги, и в комнату влетает окровавленный Менеджер. За ним – еще человек восемь, попавших в его орбиту: дервиш из Турции, дочка священника, Франческа голая, без простыни, Поэт с ведерком пломбира, печальные близнецы из дивизии «Мертвая голова», Он и Она. Все немного контужены, но это им не мешает – гости пляшут, смеются, поют. Как будто у них Рождество [Там же, с. 219–220].*

Обыгрывается не только сам театральный сюжет, но и его модернистская рефлексия. В «Балаганчике» А. Блока герой обнаружил возможность прорвать декорации, в «Защите Лужина» В. Набокова главный герой вместо освобождения от «игры» нарратора исчезает [Жиличева, 2013]. В пьесе Мирзоева обнаружение искусственности мира («бархат») приводит к замыканию театральной коробки, а не к выходу за ее пределы. Пьеса, построенная по кумулятивному принципу «нанизывания» сцен, заканчивается противоположностью «веселой катастрофы». Повествующий голос в ремарке обнаруживает себя, предлагает интерпретацию происходящего, данную в субъективной модальности: «Как будто у них Рождество». При этом атрибуты «Рождества» отсылают не только к физической стороне процесса («набухает пузырем», «разбивается»), но и к традиционной «эмблеме» – звезде (герои вращаются вокруг Менеджера подобно планетам звездной системы). Отметим, что именно показ Вифлеемской звезды считается одним из первых визуальных «трюков» европейской театральной традиции [Коган, 2020, с. 24]. Таким образом, абсурдное событие приводит к архаизации действия, возврату к первичным культурным эмблемам и их травестии.

Обнаружение метакоммуникативной природы события можно заметить и в мини-пьесе «Башня» (кн. «Спящий режим», часть «Этюды о свободе 2»). Пьеса обыгрывает драматургическую традицию сюжетов о Дон Жуане. Герои пьесы – Мужчина, Женщина и Полковник; используются такие элементы интриги, как измена и убийство соперника: в варианте Мирзоева Женщина подбивает Мужчину на убийство. Рассказ Женщины о чудовищном насилии со стороны Полковника оснащен многочисленными намеками на известные сюжеты («Маскарад» М. Лермонтова, «После бала» Л. Толстого и др.): «Однажды вечером после бала, когда мы вернулись домой, полковник заметил, что на моей руке нет браслета, подаренного им год назад. Скорее всего, я обронила браслет во время танца <...> Через пятнадцать минут мы были в казармах <...> Меня пропустили сквозь строй» [Мирзоев, 2006, с. 192–193].

Несмотря на то, что Дон Жуана-персонажа нет в тексте, этот герой присутствует в качестве культурного артефакта: как часть бутафории (пластинка «Дон Джовани») и как элемент саундтрека.

У меня целая коллекция пластинок: Верди, Беллини... «Паяцы» были бы сейчас под настроение, правда? <...>

Или нет – лучше Моцарт! «Дон Джовани». Вот уж кто умеет напугать до мурашек, да? До холода в животике. Правда? (*Ставит пластинку.*) Неуж-

ды считают эту музыку солнечной, а ведь Моцарт насквозь демоничен [Мирзоев, 2006, с. 192].

Присутствие музыки Моцарта намекает на композицию «Маленьких трагедий» Пушкина, «перекличку» «Моцарта и Сальери» и «Каменного гостя»: «Старик играет арию из Дон-Жуана; Моцарт хохочет» [Пушкин, 2007, с. 52], эпитафия к «Каменному гостю» – строчка из оперы Моцарта.

Сценическое воплощение получает и другой канонический мотив, «гипнотическая власть» Дон Жуана над окружающими, характерная для пьесы Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир». В «Башне» появляются и отсылки к эстетике фильма «Кабинет доктора Калигари». Полковник является не статуей, а «сомнамбулой». К экспрессионистским приемам фильма (невозможный геометрически «скругленный» интерьер) отсылает и абсурдное пространство пьесы. В ремарке читаем: «Круглая комната. Большая кровать с альковом», но Женщина уточняет: «Видите, вон там в углу кровать?» [Мирзоев, 2006, с. 190].

«Минус-прием» отсутствия Дон Жуана, сведение героя к вещи сигнализирует о распаде драматургического действия, конфликта. Интересно, что попытка «изъять» Дон Жуана из интриги уже встречалась в драматургии абсурда. Д. Хармс, пародируя «Дон Жуана» А. Толстого и «Фауста» И.-В. Гёте [Сухотин, 1999], начинает свой черновик «Дон Жуан» (1932) пространственным списком действующих лиц и «прологом на небе», в котором власть «остановить мгновение» принадлежит Сатане, а аллегорические персонажи констатируют статальность мира:

**Расцветающие цветы:**

А размышление проходящих  
мы называем проходящим.

**Заходящее солнце:**

Что не успело расцвести,  
то не успело мудрости приобрести  
[Хармс, 2001, с. 458].

Но на момент начала I действия Дон Жуан уже мертв, и набросок пьесы тут же заканчивается – оглашением факта смерти:

**Фискал:**

Вот имена погибших  
Вот имя Дон-Жуана,  
а вот его слуги.

**Инквизитор:**

Ну как же?

**Фискал:**

Лепорелло

[Хармс, 2001, с. 451].

Уничтожение Дон Жуана подразумевает, что текст не может состояться, без актанта пьеса Хармса превращается в абсурдный перечень, причем паратекст (список действующих лиц), реплики и герой (имя в зачитываемом на сцене списке) семантически равнозначны.

Отличие от произведения Хармса, значимое отсутствие Дон Жуана в пьесе Мирзоева ведет к попыткам героев восстановить лауну – «срежиссировать» убийство Полковника. Полковник, в свою очередь, имеет черты речевой машины, произносит абсурдные реплики.

Показательно, как образ Дон Жуана рефлексирован в эссеистике Мирзоева. В миниатюре «Этот смутный объект желания» (кн. «Птичий язык») Дон Жуан предстает идеальным героем драмы, вечным трикстером: это «живой» персонаж, оказавшийся в абсурдном (в экзистенциалистском смысле слова) мире.

Дон Жуан... не естествоиспытатель... не сексуальная машина... он метафизик <...> Женщина для него – инструмент в библейском смысле <...> он надеется, что в опустевшем, обезбоженном мире Отец Небесный обратит на него рассеянное внимание <...> Каменный гость – это метафора окоченевшего на космическом холоде бытия <...>

Скульптура превращается... в автомат из книги Норберта Винера <...>

Романтизм разъедает скука. Утратив всемогущего Отца-соперника, инфантильный герой отвергает уже не создателя вселенной, но невыносимую в своей пошлости повседневность [Мирзоев, 2012, с. 241–242].

Вспомним, что в логике теоретика кибернетики Винера (работа «Творец и робот») машина рассматривается как средство и как участник коммуникативного акта (подобно легендарному Голему, оживающему при помещении внутрь надписи – тетраграмматона). При этом обнаружение коммуникативной природы машины (возможное только при «минимуме информации») сходно с деконструкцией языковых и художественных знаков, характерной для текстов абсурда.

Для нас машина – это устройство для преобразования входных сообщений в выходные <...>

Однако существует ряд обстоятельств – и они в основном возникают, когда входное сообщение несет минимум информации, – когда мы можем

рассматривать информацию, содержащуюся в выходном сообщении, как исходящую главным образом от самого преобразователя. Нельзя представить себе входное сообщение, которое несет меньше информации, чем хаотический поток электронов, создающих дробовый шум. Таким образом, выходной сигнал преобразователя, возбуждаемого дробовым шумом, можно рассматривать как сообщение, отображающее действие самого преобразователя [Винер, 1966, с. 41–45].

В отличие от «автомата Венера», коммуницирующего самое себя, в понимании Мирзоева Дон Жуан – воплощение художественной избыточности, театральности дискурса. Его двойниками являются самые разные персонажи: «шекспировский Ричард № 3», Печорин, Свидригайлов, Воланд и др. Поэтому финал лишенной этого воплощения «Башни», демонстрирует «сворачивание» дискурса до эмблемы. В завершающей ремарке читаем:

*(В башню ударяет молния. ЖЕНЩИНА и МУЖЧИНА вываливаются из окна.)* [Мирзоев, 2013, с. 197].

Как и в пьесе «Свидригайлов в Америке», ситуация «выпадения» за пределы сценического мира не ведет к освобождению от власти дискурса. Ремарка представляет собой своеобразный экфразис – описание сюжета карты Таро «Башня» (Башня разрушена молнией, два человека падают вниз)<sup>3</sup>. Тематика замкнутости подчеркивается тем, что ремарка заключена в скобки – представляет собой единое действие. При этом эмблема Башни составлена из элементов финалов «канонических» текстов о Дон Жуане. Так, удары молнии фигурировали в пьесе Мольера. Знаменитая пушкинская ремарка «Проваливается» (акцентирующая в том числе и театральный «трюк» – наличие на сцене люка, механизма) преобразуется в хармсовское «вываливаются». Как отмечал М. Ямпольский, «падающее тело» у Хармса – это тело, «претерпевающее метаморфозу» [Ямпольский, 1998, с. 100]. В случае Мирзоева метаморфоза становится тотальной, не отменяющей культурные смыслы, а превращающей их в ловушку «языковой машины».

<sup>3</sup> Иконография арканов Таро имеет особую историю, в том числе и в контексте авангардных зрелищных практик [Лоцилов, 2009]. Так, обыгрывание сюжета падения с башни присутствует в свержении В. Хлебникова «Зангези», следуя принципу «...карнавализованного снижения... Аркан № 16... символизирующий ситуацию падения с достигнутой высоты (что обыграно и в “Записках чудака” Андрея Белого), у Хлебникова помечен вынесенным в название... словом “Падучая”» [Силард, 2002, с. 321]

Если в «Любви к трем апельсинам» в кульминационный момент Гоцци оказывался подменным «Тенью» Шварца (где наряду с мотивом кино формировала своеобразную аллюзию на платоновскую пещеру), то другая пьеса Мирзоева, «Дракон», является пародийным ремейком «Дракона» Шварца. По версии Мирзоева, дракон – это еще и текст, роман, а его головы, соответственно, – «главы» романа. Закономерно, что усекновение глав сопровождается частью цитаты из И. Крылова («он ахнуть не успел, как на него медведь надел»), ставшей в поэтике Чехова «стертым» коммуникативным знаком: «Первая Голова уходит в коттедж. Возвращается с именным оружием, убивает сначала более опасную Третью Голову, потом Вторую Голову. Те и ахнуть не успели» [Мирзоев, 2013, с. 137].

Превращение рыцаря в дракона названо соавторством: «ДРАКОН. Я вам предлагаю союз. Нет, неточное слово, плохое, убитое слово. Предлагаю соавторство» [Там же, с. 145]. Однако процесс метаморфозы оказывается не творчеством, а «деланием» – «трансмутацией» на стадии *pigredo*. Дракон сравнивает себя с «комком», «муравейником», ульем, «темной жижей» и т. п. В диалоге возникает фантомный внесценический персонаж – старьевщик.

ДРАКОН. И каждый находит свое в этой лавке старьевщика.

ДЕВУШКА. Можно его повидать?

ДРАКОН. Ты о ком, о старьевщике?

ДЕВУШКА. Нет, о моем женихе <...>

ДРАКОН. Говори – он сейчас тебя слышит и видит.

ДЕВУШКА. Тут... какие-то гаджеты?

ДРАКОН. Гаджеты, гады, глисты, глиноземные гномы, гремучие космы Горгоны [Там же, с. 147].

Упоминание фигуры старьевщика порождает перечисление неких сущностей, мотивированное звукописью. Объекты превращаются в субъектов, в том числе архетипичного наблюдателя (взгляд Медузы). Тем не менее, в отличие от типичных героев абсурда, для которых характерен «постулат о невозможности», Дракон и Девушка легко подбирают общую интерпретанту – сам абсурд.

ДРАКОН. Зря смеешься. Глаза остаются на месте. Может, левый тебе иногда подмигнет. Но процесс трансмутации не протекает как в сказке.

ДЕВУШКА. Это было уже.

ДРАКОН. Как в новелле у Кафки [Там же, с. 153].

Идея абсурдного пространства деконструируется. Дракон противоположен Грегору Замзе: неспособность к коммуникации – и нахождение общих «постулатов» общения с любым коммуникантом, вытеснение героев вещами – и восприятие словесного «мусора» как ясного. Однако метаморфоза происходит в риторическом плане.

ДЕВУШКА. Как пчела незаметно для всех строит соты свои в затерявшемся улье, так и Его благодать созидает любовь в нашем ветреном сердце.

Горечь меня на сладость, жестокость – на милосердие.

ДРАКОН. Это кто говорит?

ДЕВУШКА. Святой Макарий Великий.

ДРАКОН. Да. Красиво [Мирзоев, 2013, с. 153].

Вместо кафкианского превращения насекомое становится катализатором для смены типа коммуникативной стратегии, возвращения абсурдной «параболической» драме прямого притчевого воздействия.

Таким образом, метауровень коммуникативной структуры пьес Мирзоева базируется на использовании таких архетипических актантов интриги, как фокусник, шут, король, военный, Гамлет, Дон Жуан и др. Реализуется принцип гибридной цитации, поэтому основой развития действия становится палимпсест (так, пьеса «Башня» объединяет традиционные сюжеты о Дон Жуане, «школьную» русскую классику и авангард). Одним из слоев палимпсеста оказывается взаимодействие с предшествующей литературой абсурда – текстами Хармса, Пинтера.

Дискурсивные трансформации буквализуются в содержании пьес, в изображении событий, связанных с процессом метаморфозы (тело и слово актера и персонажа, преобразования места и времени действия). Одним из маркеров метаморфозы становится «обнаружение» в текстах фигуры автора, замены «показа» риторическими и культурными эмблемами; с другой стороны, пьесы и драматические фрагменты включены в книги и сборники наравне с эссеистическими и публицистическими текстами, содержащими тот же набор мотивов.

Следовательно, коммуникативная стратегия метадрамы включает в себя и филологическую интерпретацию прототекстов, и рефлексию категории абсурда.

## Список литературы

Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: Сб. ст. / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 7–75.

Винер Н. Творец и робот. М.: Прогресс, 1966. 104 с.

Вислова А. В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX–XXI веков. М.: Логос, 2009. 272 с.

Дайер Р. Пастись. М.: ИД Высшей школы экономики, 2021. 344 с.

Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.). Новосибирск: НГПУ, 2013. 317 с.

Коган П. С. Очерки по истории западноевропейского театра / Под ред. А. К. Дживелегова. М.: Юрайт, 2020. 173 с.

Кузина Н. В., Кузина Л. Б. «Этюды о свободе» В. Мирзоева как триптих драмы абсурда и цикл киноновелл // Культура и искусство. 2018. № 6. С. 55–65. DOI 10.7256/2454-0625.2018.6.26582

Лоцилов И. Е. XX Плоскость сверхповести Велимира Хлебникова «Зангези» («Горе и смех») и её «развитие» у поэтов ОБЭРИУ (1927–1929) // Велимир Хлебников, будетлянский поэт. Velimir Xlebnikov, poète futurien. Modernités russes 8. Lyon: Centre d'Études Slaves André Lirondelle. Université Jean Moulin Lyon 3, 2009. P. 407–435.

Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918–1919. М.: ОГИ, 2001. 280 с.

Никитина Т. И. Художественная трансформация времени и памяти в пьесе Г. Пинтера «Былые времена» // Вестник РГГУ. 2008. № 9. С. 218–227.

Сендерович С., Шварц Е. Сок трех апельсинов. Набоков и петербургский театральный авангард // Империя Н. Набоков и наследники / Под ред. Ю. Левина, Е. Сошкина. М.: НЛО, 2006. С. 293–347.

Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.

Сухотин М. Два Дон Жуана // Русский журнал. 1999. 3 авг. URL: [http://old.russ.ru/krug/19990803\\_s.html](http://old.russ.ru/krug/19990803_s.html) (дата обращения 15.10.2021).

Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л.: Ленфильм, 1989. 118 с.

Ханзен-Леве О. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.

Шатин Ю. В. Концепт СЕРДЦЕ и его художественная деконструкция в русской поэзии XX века // Критика и семиотика. 2011. № 15. С. 189–196.

Эсслин М. Театр абсурда / Пер. с англ. Г. Коваленко. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.

Ямпольский М. Беспамятство как исток (читая Хармса). М.: НЛО, 1998. 384 с.

Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York: Holmes & Meier Publ., 2003. 208 p.

#### Список источников

Мирзоев В. Спящий режим. М.: НЛО, 2006. 328 с.

Мирзоев В. Птичий язык. М.: НЛО, 2012. 368 с.

Мирзоев В. Тавматургия. М.: НЛО, 2013. 272 с.

Мирзоев В. Апология театра. М.: Альпина нон-фикшн, 2018. 320 с.

Пушкин А. С. Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Маленькие трагедии. Харьков: Фолио, 2007. С. 45–69.

Хармс Д. Дон Жуан // Хармс Д. Цирк Шардам. СПб.: Кристалл, 2001. С. 448–451.

Pinter H. The Dwarfs // Pinter H. The Dwarfs (And Nine Revue Sketches). New York: Dramatist Play Service, 1999. P. 3–24.

Pinter H. Writing for the Theatre // The New British Drama. New York: Grove Press, 1964. P. 574–580.

#### References

Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York, Holmes & Meier Publ., 2003, 208 p.

Burenina O. Chto takoe absurd, ili Po sledam Martina Esslina [What is Absurd, or In the Footsteps of Martin Esslin]. In: Burenina O. (ed.) Absurd i vo-krug [Absurd and Beyond]. Moscow, Languages of Slavic Cultures, 2004, pp. 7–75. (in Russ.)

Dyer R. Pastiche. London and New York, Routledge, 2006, 224 p. (Russ. ed.: Dyer R. Pastish. Moscow, HSE Publ., 2021, 344 p.)

Esslin M. The Theatre of the Absurd. Garden City & New York, Doubleday, 1961, 364 p. (Russ. ed.: Esslin M. Teatr absurda. St. Petersburg, Baltic Seasons Publ., 2010, 528 p.)

Hansen-Löve O. Intermedialnost' v russkoj kulture. Ot simbolizma k avangardu [Intermediary in Russian Culture. From Symbolism to Avantgarde]. Moscow, RSUH Publ., 2016, 450 p.

Kogan P. Oчерки po istorii zapadnoevropeyskogo teatra [Essays of the History of Theater in Western Europe]. Moscow, Urait Publ., 2020, 173 p. (in Russ.)

Kuzina N. V., Kuzina L. B. “Etyudy o svobode” V. Mirzoeva kak triptikh dramy absurda i tsikl kinonovell [V. Mirzoev’s “Études on Freedom” as an Absurdist Triptych and as a Series of Cinematic Stories]. *Culture an Art*, 2018, no. 6, pp. 55–65. (in Russ.) DOI 10.7256/2454-0625.2018.6.26582

Loshchilov I. E. XX Ploskost' sverkhpovesti Velimira Khlebnikova “Zangezi” (“Gore i smekh”) i ee “razvitie” u poetov OBERIU (1927–1929) [XX Plane of Velimir Khlebnikov’s Superstory “Zangezi” (“Woe and Laughter”) and its Development by the Authors of OBERIU]. In: Velimir Khlebnikov, poète futurien. Modernités russes 8. Lyon, Université Jean Moulin Lyon, 2009, pp. 407–435. (in Russ.)

Meyerkhold V. Leksii: 1918–1919 [Lectures: 1918–1919]. Moscow, OGI Publ., 2001, 280 p. (in Russ.)

Senderovich S., Shwartz E. Sok tryokh apel’sinov. Nabokov i russkiy teatral’ny avangard [The Juice of The Three Citrons. Nabokov and Russian Theatrical Avant-garde]. In: Levin Yu., Soshkina E. (eds.) Imperiya N. Nabokov i nasledniki [Empire N. Nabokov and Heirs]. Moscow, The New Literary Observer Publ., 2006, pp. 293–347.

Shatin Yu. Kontsept serdtse i jego khudozhestvennaja dekonstruktsija v russkoj poezii XX veka [The Concept of Heart and Its Artistic Deconstruction in Russian Poetry of the 20<sup>th</sup> Century]. *Critique and Semiotics*, 2011, no. 15, pp. 189–196. (in Russ.)

Silard L. Germetizm i germenevtika [Hermetism and Hermeneutics]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2002, 328 p. (in Russ.)

Sukhotin M. Dva Don Zhuana [Two Don Juans]. *Russian Journal*, 3 August 1999. (in Russ.) URL: [http://old.russ.ru/krug/19990803\\_s.html](http://old.russ.ru/krug/19990803_s.html) (accessed: 15.10.2021).

Tarkovsky A. Leksii po kinorezhissure [Lectures on Film Directing]. Leningrad, Lenfilm Publ., 1989, 118 p. (in Russ.)

Vislova A. V. Russkiy teatr na slome epokh. Rubezh XX–XXI vekov [Russian Theater at the Edge of an Epoch. The Cusp of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Centuries]. Moscow, Logos Publ., 2009, 272 p. (in Russ.)

Wiener N. God & Golem, Inc. A Comment on Certain Points where Cybernetics Impinges on Religion. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1964, 99 p. (Russ. ed.: Wiener N. Tvorets i robot. Moscow, Progress Publ., 1966, 104 p.)

Yampolsky M. *Bespamyatstvo kak istok (chitaya Kharmsa) [Unconsciousness as a Source (Reading Kharms)]*. Moscow, The New Literary Observer Publ., 384 p. (in Russ.)

Zhilicheva G. A. *Narrativnye strategii v zhanrovoy strukture romana (na materiale russkoy prozy 1920–1950-kh gg.) [Narrative Strategies in the Genre Structure of a Novel (based on the material from Russian prose of the 1920–1950s)]*. Novosibirsk, NSPU Publ., 2013, 317 p. (in Russ.)

#### List of Sources

Kharms D. *Don Zhuan [Don Juan]*. In: Kharms D. *Tsirk Shardam [Circus Chardam]*. St. Petersburg, Crystal Publ., 2001, pp. 448–451. (in Russ.)

Mirzoev V. *Apologiya teatra [The Apology of Theater]*. Moscow, Alpina nonfiction Publ., 2018, 320 p. (in Russ.)

Mirzoev V. *Ptichiy yazyk [Gobbledygook]*. Moscow, New Literary Observer Publ., 2012, 368 p. (in Russ.)

Mirzoev V. *Spyashchiy rezhim [The Sleeping Regime]*. Moscow, New Literary Observer Publ., 2006, 328 p. (in Russ.)

Mirzoev V. *Tavmaturgiya [Taumaturgy]*. Moscow, New Literary Observer Publ., 2013, 272 p. (in Russ.)

Pinter H. *The Dwarfs*. In: Pinter H. *The Dwarfs (And Nine Revue Sketches)*. New York, Dramatist Play Service, 1999, pp. 3–24.

Pinter H. *Writing for the Theatre*. In: *The New British Drama*. New York, Grove Press, 1964, pp. 574–580.

Pushkin A. *Motsart i Sal'yeri [Mozart and Salieri]*. In: Pushkin A. *Malen'kie tragedii [The Little Tragedies]*. Kharkov, Folio Publ., 2007, pp. 45–69. (in Russ.)

#### Информация об авторе

*Павел Евгеньевич Жиличев*, аспирант  
SPIN 1970-5953

#### Information about the Author

*Pavel E. Zhilichev*, Post-Graduate Student  
SPIN 1970-5953

*Статья поступила в редакцию 10.12.2021;  
одобрена после рецензирования 12.03.2022; принята к публикации 15.03.2022  
The article was submitted 10.12.2021;  
approved after reviewing 12.03.2022; accepted for publication 15.03.2022*