

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak
Uniwersytet Wrocławski

ТЕАТР АБСУРДА ВАГРИЧА БАХЧАНИЯНА

Theatre of the Absurd by Vagrigh Bakhchanyan

ABSTRACT: The article analyzes the art of Vagrigh Bakhchanyan, whose poetics is similar to European drama known as the theatre of the absurd. Its characteristic was the special treatment of language which, according to the playwrights, lost its fundamental importance as a means of agreement and the instrument of the expression of thoughts. Bakhchanyan expresses the idea of the language disintegration using different arts techniques like a collage, quotations and clichés. The artist most frequently combines fragments of various works of literature, proverbs, sayings and statements into a cento or just takes unrelated phrases. In the case of cento quotes obtain a new meaning. However, in the works where the text is incoherent it is difficult to recognize the deeper idea. Therefore, Bakhchanyan denies the function of language as a medium of unambiguous information.

KEYWORDS: drama, absurd, works of literature, medium, information

Абсурд стал почти самым популярным понятием в культуре XX века, причем к абсурдным причислялись чуть ли не все явления, содержавшие какие-либо элементы алогизма или нонсенса¹. На неточность этого термина указывал Эжен Ионеско, говоря о легкости, с которой критики наклеивают ярлык абсурда на все явления в искусстве, выходящие за рамки традиционной эстетики². Исследователи выделяют, как правило, два типа абсурда: лингвистический и экзистенциальный, но одновременно замечают, что обе формы выражают на самом деле одну и ту же идею³.

¹ Об абсурде как эстетической категории пишу в книге: E. Tyszkowska-Kasprzak, *W poszukiwaniu sensu. O prozie Siergieja Dowłatowa*, Wrocław 2014.

² М. Анищенко, *Драма абсурда*, Москва 2011, с. 175.

³ Е. Косилова, *Абсурд*, [в:] <http://www.fege.narod.ru/scriptorium/unsinn.htm>; доступ: 10.05.2014; А.П. Огурцов, *Абсурд*, [в:] *Новая философская энциклопедия*, под ред. В.С. Степина, А.А. Гусейнова, Г.Ю. Семигина, А.П. Огурцова, Москва 2000, с. 22.

Ольга Буренина утверждает, что абсурд является констатацией «смыслового, логического, бытийного и соответственно языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире»⁴. Таким образом, абсурд как выражение конца мира, всеобъемлющего хаоса, пустоты, тесно связан с кризисом сложившейся системы, свидетельствует о кризисе этой системы и всех иллюзий, с ней связанных⁵.

С общественной ситуацией связывает поэтику абсурда также Елена Кондюкова, которая рассматривает абсурд в современной культуре как неуправляемый, а в связи с этим объективный процесс, возникающий в кризисные эпохи и свидетельствующий о дестабилизации общественной сферы⁶. С таким мнением спорит Ольга Чернорицкая. Она опровергает взгляд, что поэтика абсурда отражает состояние переходной эпохи, даже в узком культурологическом аспекте, и считает, что именно во времена стабилизации, ясности, рационального понимания мира человек начинает задумываться над смыслом всех рассудочно обоснованных правил. Рациональность, свойственная эпохам стабилизации, порождает бунт, так как базируется на закоснелом мифе, фальшь которого рано или поздно будет обнаружена⁷.

В первой половине XX века абсурд был представлен творчеством дадаистов. В то время Антонен Арто создал театр, который еще нельзя было называть театром абсурда, но в котором было достаточно узнаваемых элементов. Истоки театра абсурда следует искать в драматургии Альфреда Жарри, в чьих пьесах *Король Убу или Поляки (Ubu Roi ou les Polonais, 1896)*, *Убу прикованный (Ubu enchaîné, 1902)* имелись черты поэтики абсурда⁸. Некоторые исследователи усматривают подобные черты поэтики в драматургии итальянского писателя Луиджи Пиранделло, особенно в пьесе *Шесть персонажей в поисках автора (Sei personaggi in cerca d'autore, 1921)*. „Уход от реалистического представления литературных образов, метатеатральные элементы, свободное понимание границ иллюзии и сцены в пьесах Пиранделло имеют целью представить в высшей степени театрализованное видение личности”⁹.

⁴ О. Буренина, *Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*, Санкт-Петербург 2005, с. 34.

⁵ Там же.

⁶ Е.С. Кондюкова, *Феномен абсурда. Проблема эстетико-философского анализа. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. На правах рукописи*, Екатеринбург 1995, с. 5–12.

⁷ О. Чернорицкая, *Как работает поэтика абсурда*, [в:] http://zhurnal.lib.ru/c/chernorickaja_o_1/soz.shtml; доступ: 12.10.2014.

⁸ См.: Н. Behar, *Dada i surrealizm w teatrze*, перев. P. Szymanowski, Warszawa 1975, с. 27–30; 167–180.

⁹ См.: A.J. Saddik, *Experimental Innovations After the Second World War*, [в:] ее же, *Contemporary American Drama*, Edinburgh 2007, с. 28. (Перевод мой – Е.Т.-К.)

В России в 20-е и 30-е годы были написаны пьесы Александра Введенского *Минин и Пожарский* (1926), *Елка у Ивановых* (1938), а также Даниила Хармса *Елизавета Бам* (1927), *Комедия города Петербурга* (1927) и так называемые «маленькие пьесы». Эти произведения во многом сходны с западным театром абсурда 50-60-х годов – в них намечаются похожие приемы, мотивы, идеи, основой которых был экзистенциальный кризис и разочарование идеологией и культурой¹⁰.

В XX веке термины *абсурд* и *театр абсурда* вошли в литературоведение благодаря исследованию английского критика Мартина Эсслина *Театр абсурда* (*The Theatre of the Absurd*, 1961)¹¹. Однако еще в 1922 году Жан Кокто использовал понятие *театр абсурда* в предисловии к пьесе *Свадьба на Эйфелевой башне* (*Les Mariés de la Tour Eiffel*), а Джордж Бернард Шоу применял его по отношению к языку драмы¹². Определение *театр абсурда* было принято сначала в критике, потом стало употребляться как термин в литературоведении и театрологии, а в сознании читателей – было связано с чертами поэтики новаторских драм XX века¹³.

Идеи театра абсурда Эсслин основывает на главных предпосылках французского экзистенциализма:

Один из его [театра абсурда] аспектов – жестокая сатирическая критика абсурдности жизни без понимания и осознания реальности. Это безразличие и бессмысленность полубессознательного существования, ощущение от «людей, скрывающих бесчеловечность», описывает Камю в «Мифе о Сизифе»¹⁴.

Вслед за сатирическим разоблачением абсурдности неаутентичных способов жизни театр абсурда без страха всматривается в глубинные пласты абсурдности мира, в котором упадок религии лишил человека уверенности. [...] драматурги абсурда рассматривают человека, стоящего перед выбором, – основной ситуацией своего существования, вне случайных обстоятельств социального положения или исторического контекста. В пьесах Беккета и Гелбера человек повернут лицом ко времени и находится в ожидании между рождением и смертью¹⁵.

¹⁰ Сравнение творчества Д. Хармса и создателей западного театра абсурда содержится в монографиях: Ж.-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, Санкт-Петербург 1995; Д.В. Токарев, *Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета*, Москва 2002.

¹¹ Первое издание книги: М. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York 1961.

¹² К. Pleśniarowicz, *Dylemat jedynego wyjścia*, Kraków 2000, с. 11.

¹³ См.: P. Surer, *Współczesny teatr francuski*, перев. К.А. Jeżewski, Warszawa 1973, с. 198–199.

¹⁴ М. Эсслин, *Театр абсурда*, перев. Г. Коваленко, Санкт-Петербург 2010, с. 410.

¹⁵ Там же, с. 411.

Чувство бессмысленности экзистенции, а также беспокойство и бессилие человека по отношению к этому факту выражают герои пьес Сэмюэля Беккета, Эжена Ионеско, Артюра Адамова; например, драма Беккета *В ожидании Годо* (*En attendant Godot*, 1952) начинается репликой: «Гиблое дело»¹⁶, а в пьесе Ионеско *Король умирает* (*Le roi se meurt*, 1962) один из персонажей спрашивает: «Зачем я родился, если родился не навсегда?»¹⁷.

Несмотря на то, что, по мнению Эсслина, театр абсурда вырастает из размышлений над экзистенцией человека, исследователь замечает существенную разницу между ним и драматургией Жана Жироду, Жана Ануй, Армана Салакру, Жан-Поля Сартра или Альбера Камю. Названные драматурги сочиняли свои пьесы согласно принципам классической драмы, театр абсурда же опирался на принцип свободной, лишенной дисциплины композиции¹⁸. Характерным для драмы абсурда является особый подход к языку, утратившему, по мнению драматургов, свое основное значение как средство коммуникации, как инструмент выражения мысли.

«Девальвируя язык, – утверждает Эсслин – театр идёт в ногу со временем. (...) Язык всё более и более противоречит реальности»¹⁹.

В России поэтика абсурда имеет давние традиции. Отрицание общепринятых принципов, нечто абсурдное с точки зрения среднего человека: подобное видение в русской культурной традиции стало излюбленным способом представления идеи о своеобразии каждой личности и о ее отчуждении. С 60-х годов XX века слово *абсурдный* воспринималось русскими художниками как одна из самых лестных похвал – самой действительности или их работ. Абсурд стал фактором, вызывающим восхищение, более того – восхищение могло вызвать только то, что абсурдно²⁰.

В 60-е годы начинает возрождаться и русский театр абсурда. Опираясь на традиции обэриутов и французских абсурдистов, Андрей Амальрик в пьесах *Моя тетя живет в Волоколамске* (1963), *Восток – запад* (1963), *Четырнадцать любовников некрасивой Мэри-Энн* (1964) и др. определил новый путь развития русской поэтики абсурда, расширив ее тематику и концептуальный

¹⁶ С. Беккет, *В ожидании Годо*, перев. О. Тархановой, [в:] http://hyperlib.libfl.ru/viewurl.php?url=/files/archive/texts/B/bekket_godo/Bekket_V_Ozhidanii_godo.htm; доступ: 7.06.2015.

В переводе А. Михаляна: «Ничего не поделаешь». См.: С. Беккет, *В ожидании Годо*, перев. А. Михаляна, [в:] его же, *Театр*, Санкт-Петербург 1999, с. 7.

¹⁷ Э. Ионеско, *Король умирает*, перев. О. Ильинской, [в:] его же, *Носорог*, Москва 1991, с. 180.

¹⁸ М. Эсслин, *Театр абсурда...*, с. 25.

¹⁹ Там же, с. 417–418.

²⁰ Е. Деготь, *Логика абсурда: от тупости к идиотии*, <http://www.guelman.ru/xz/362/xx26/x2605.htm>; доступ: 25.10.2015.

дискурс. Амальрик одним из первых занялся разработкой идеологизации языка и порабощения гражданина догмами советского этического кодекса. В его драмах показан тип «совка»²¹ как существа, которое потеряло способность к самоидентификации²².

Пьесы, которые также вписывались в поэтику театра абсурда, сочинял с 60-х годов Вагрич Бахчаниян, известный своими графическими работами, коллажами и парадоксальными афоризмами. Его пьесы были опубликованы лишь в 2005 году издательством «Новое литературное обозрение» в книге под заглавием *Вишневы ад и другие пьесы*²³, которая вышла в серии «Лауреаты премии 'Либерти'». Этой премии Бахчаниян был удостоен в 2000 году²⁴.

Автор признавал, что его пьесы не рассчитаны на сценические постановки, а являются исключительно литературными текстами, которые он сам в одном из интервью назвал *театром абсурда*:

Это просто такой литературный жанр: пьеса. Чехов писал театр абсурда, так? И вот я решил из него самого сделать театр абсурда. Взял его пьесы и перемешал реплики в произвольном порядке. Когда реплики Тригорина или Раневской звучат в другом контексте, получается театр абсурда²⁵.

Идея сочинения произведений в этом жанре появилась во время пребывания Бахчанияна в Москве, где он вел рубрику с карикатурами на 16 странице «Литературной газеты». По его воспоминаниям:

Самая первая пьеса, «Лондон и Вашингтон», родилась как раз на 16-й странице «Литгазеты». Там была анкета для художников, и в ней вопрос: ваше хобби? Я написал: хобби – сочинять пьесы. Пришлось соответствовать²⁶.

Бахчаниян пользуется разными стратегиями создания пьес, но общей для них является техника текстового коллажа, свойственная не только текстам,

²¹ „Совок” – слово с пейоративной конотацией, обозначающее характер и стиль жизни в СССР; самое популярное в постсоветскую эпоху определение советского человека и советской системы. См.: М. Эпштейн, *Великая Сось*, Москва 2006, с. 157.

²² См.: О.Н. Зырянова, *Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX–начала XXI вв., Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. На правах рукописи*, Красноярск 2010, с. 8–9.

²³ В. Бахчаниян, *Вишневы ад и другие пьесы*, Москва 2005.

²⁴ Премия «Liberty» присуждается за выдающийся вклад в русско-американскую культуру и развитие культурных отношений между Россией и США. Учреждена в 1999 году.

²⁵ *Кто Кафку сделал бьюлю. Вагрич Бахчаниян, художник слова*, «Российская газета» – Федеральный выпуск № 3919, [в:] <http://www.rg.ru/2005/11/09/vagrigh.html>; доступ: 6.06.2015.

²⁶ Там же.

но и художественным работам. Он сам признавался, что коллаж стал его любимой техникой, избежать которой ему никак не удастся:

То, что я вам читал, – это литературные коллажи. Я могу взять тему и написать, допустим, роман – но все равно получится коллаж какой-нибудь²⁷.

Основными элементами коллажа считаются цитаты и клише. Повторение элемента, относящегося к одному контексту, и сопоставление его с элементами другого контекста – основная стратегия создателей коллажа²⁸.

Элементы текстового коллажа освобождаются от своих первичных контекстов; выступая в новом соотношении, могут приобрести символический смысл благодаря актуализации семантического потенциала, а также использованию широкого коннотационного процесса. Принцип заимствования материала является причиной того, что «собственный» текст автора приобретает «эффект чуждости», размещаясь на общем с другими в плане высказывания²⁹.

Такой прием применяется в заглавном для книги произведении *Вишневый ад* с подзаголовком *Три сестры дяди Вани и чайки в вишневом саду*. В этой пьесе Бахчанян соединил элементы четырех драм Антона Чехова: *Вишневый сад*, *Дядя Ваня*, *Чайка*, *Три сестры*. Все действующие лица – персонажи этих четырех чеховских пьес, произносят не свои реплики. Ответные высказывания не связаны между собой логически, что свойственно поэтике театра абсурда.

Технику коллажа автор применил также в пьесе *Чайка-буревестник*, соединив два литературных текста – чеховской *Чайки*, из которой почерпнул ремарки и действующих лиц, а также – текст *Песни о буревестнике* Максима Горького, вошедший в высказывания персонажей:

АРКАДИНА (*тихо*). Над седой равниной моря ветер тучи собирает.

ТРЕПЛЕВ (*умоляюще и с упреком*). Между тучами и морем гордо реет буревестник, черной молнии подобный.

СОРИН (идет вправо и поет). То крылом воды касаясь, то стрелой взмывая к тучам, он кричит, и – тучи слышат радость в смелом крике птицы³⁰.

Окончание произведения патетически произносят хором все герои.

²⁷ Там же.

²⁸ R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [в:] его же, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, с. 196.

²⁹ Там же, с. 196. (Перевод мой – Е.Т.-К.)

³⁰ В. Бахчанян, *Чайка-буревестник*, [в:] его же, *Вишневый ад...*, с. 24.

Пьеса была поставлена в киевском академическом театре имени Ивана Франко и снята для фильма Андрея Загданского о Бахчаняне *Вагрич и черный квадрат*³¹. Александр Генис так писал об этой постановке:

Об этом – центральный эпизод в фильме Загданского: первая полная сценическая постановка пьесы Бахчаняна «Чайка-Буревестник». На бумаге это всего лишь забавная подмена. Автор, который в сборнике «Стихи разных лет» приписал себе все шедевры русской поэзии от Пушкина до Крученых, на этот раз раздал персонажам Чехова слова горьковской поэмы, щепетильно сохранив ремарки.

Андрей Загданский поставил эту хулиганскую пьесу всерьез – в киевском академическом театре имени Ивана Франко. Ее – в костюмах и гриме – играют актеры классической выучки, которые доносят каждое слово с мхатовским пафосом и слезой в голосе. Получилось, однако, не смешно, а страшно. Соединив горластую мелодраматичность Горького с пронзительным шепотом Чехова, спектакль внезапно для всех обнаружил, что оба классика говорили примерно одно и то же и смотрели вперед: «Буря! Скоро грянет буря!»³²

Действительно, классически, в чеховском стиле произнесенная *Песня о буревестнике* приобретает новые, неожиданные смыслы. Смешанные и переставленные фрагменты разных произведений, как в случае пьесы *Вишневый ад*, выбивают читателя из стандартного, автоматического восприятия отдельных реплик, поскольку помещенные в другом контексте фразы обретают иное, отличающееся от привычного, значение. При этом надо подчеркнуть, что использование техники коллажа ограничивает однозначную интерпретацию текста, так как между отдельными элементами коллажа намечается лишь минимальный план однородности как стилистической, так и семантической. Этот факт ставит тексты с подобной структурой в ряд «открытых произведений», по определению Умберто Эко.

Типичным для литературного коллажа является интертекст – опора на готовые высказывания, лозунги и, наконец, на уже существующие литературные произведения, что обуславливает фрагментарность текста, неоднозначность и несвязность изображенного мира, перемешивание жанров и стилей, а также неопределенность литературного субъекта. Произведение прекращает воспроизводить саму жизнь в пользу подражания языку, тексту, литературе. Как заметила Агнешка Карпович, «коллаж – жест приближения си-

³¹ Фильм Андрея Загданского *Вагрич и черный квадрат*, США, Украина; премьера 21 марта 2015.

³² А. Генис, *Пророк и его шутки*, «Радио Свобода», [в:] <http://www.svoboda.org/content/article/26723243.html>; доступ: 6.06.2015.

стемы репрезентации к жизни, но путем совершенно немиметическим, путем креативным»³³.

Основным приемом в случае литературного коллажа является цитирование. Стефан Моравски называет четыре главные функции цитаты: авторитарную, эрудиционную, стимулятивно-усиливающую, декоративную³⁴, но в случае коллажа, полностью состоящего из набора цитат, сложно рассуждать об их функции, поскольку они нередко представляют собой лишь игру в выстраивание новых текстов из готовых элементов.

Прием цитирования сходен с использованием готовых элементов в искусстве 60-ых годов XX века. В течениях, выросших из поп-арта и нового реализма, большинство произведений носило черты плагиата – они включали в себя популярные схемы, мотивы, образы массовой коммуникации, а также известные работы других художников. Это придало им характер «образов, указывающих на другие образы», метасистемы, смысловой системы второй степени³⁵.

В литературе готовый элемент (*ready made*) использовали для создания нового текста уже давно, так как ко II веку относится история центона – литературного жанра, составленного из литературных заимствований, чаще всего из классики. Содержание центона должно было быть другим, чем содержание произведений, чьи фрагменты использовались в нем. По отношению к похожим явлениям в XX веке чаще всего применяется определение «центонный текст», или «центонность», так как писатели не придерживаются строгих правил, касающихся размеров цитат и способа их комбинирования, а единственный сохраняемый режим – это новый смысл созданного произведения³⁶. В современных текстах центонность – проявление карнавализации культуры, пристрастия к игре и пародированию, ироничного отношения к традиции.

В сборнике Бахчаняна можно выделить группу пьес, в которых используется прием цитирования афоризмов, пословиц, поговорок, крылатых выражений, литературных цитат и приписывания их общеизвестным лицам (реальным, литературным, мифологическим) по принципу ассоциации с их внешним видом, функцией, деятельностью, профессией, приметой и т.п.

³³ A. Karpowicz, *Kolaż – rzeźbienie rzeczywistości*, „Przestrzenie Teorii” 2007, № 7, с. 125. (Перевод мой – Е.Т.-К.)

³⁴ S. Morawski, *O cytacie bez cytatu*, „Nurt” 1966, № 8, с. 39–42.

³⁵ См.: A. Radajewski, *Żywa sztuka współczesności*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, с. 114–144.

³⁶ T. Cieślukowska, *W kregu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995, с. 151–159.

Коллаж и одновременно центонный текст лежит в основе пьесы *Поэт и чернь*, сочетающей две фразы из произведений Александра Пушкина *Поэт и толпа* и *Борис Годунов*:

ПОЭТ: Молчи, бессмысленный народ.
НАРОД (*безмолствует*)³⁷.

Произведение, основанное на двух отдельных цитатах, логически соединенных, приобретает новый сюжет и смысл.

Техника центона проявляется также в произведениях Бахчаняна *Ералаш*, *За далью Даль*, *Идиома идиота*. Высказывания в этих пьесах, как правило, не связаны между собой логически, не образуют диалога, в них ассоциативно сочетаются только реплики с персонажами, например:

ОТЕЛЛО: – У меня есть сбережения на черный день.
ПАНДОРА: – Как бы не сыграть в ящик.
ЭДИП: Я никогда не был маменькиным сынком.
СИРАНО: – Зима на носу³⁸.

Иногда автор группирует несколько высказываний, в которых намечается тематическое сходство:

ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ: – Иному все с рук сходит.
РОТШИЛЬД: – Где ногтем поскребешь, там и грош.
ВЕРА ПАВЛОВНА: – Как сон в руку.
БРЕЖНЕВ: – Срослые брови сулят счастье.
ГОРБАЧЕВ: – Родимое пятнышко к счастью³⁹.

В отдельных случаях одна фраза разделена на несколько реплик, например:

МЮНХАУЗЕН: – Язык держи...
ДАНКО: – ...а сердце...
ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ: – ...в кулак сожми⁴⁰.
КАРАМЗИН: – Кто старое помянет...
КУТУЗОВ: – тому глаз вон⁴¹.

³⁷ В. Бахчанян, *Поэт и чернь*, [в:] его же, *Вишневы́й ад...*, с. 20.

³⁸ В. Бахчанян, *Ералаш*, [в:] его же, *Вишневы́й ад...*, с. 27.

³⁹ В. Бахчанян, *За далью Даль*, [в:] его же, *Вишневы́й ад...*, с. 47.

⁴⁰ Там же, с. 49.

⁴¹ В. Бахчанян, *Идиома идиота*, [в:] его же, *Вишневы́й ад...*, с. 121.

Несвязность текста Бахчаняновских пьес – как в театре абсурда – отражает критику языка как средства социальной коммуникации. Как заметил Эсслин, использование языка в качестве инструмента идеологии, манипулирующего сознанием общества, приводит к обесмысливанию и девальвации слова. Он ссылается на теорию «лингвистических игр» Людвига Витгенштейна, но подчеркивает, что театр абсурда не только критикует деградацию слова, но и использует его для создания нового сценического языка. «Низводя язык до бессмыслицы, театр абсурда формирует новую театральную лексику, в которой дискурс возникает по контрасту с действием»⁴².

Текстовый коллаж в каком-то смысле также абсурден, и искать в нем глубокий смысл бесполезно. По утверждению Марты Пивинской, «коллаж не создает смысловой системы и этим подчеркивает свою абсурдность и случайность»⁴³.

Прием текстового коллажа использован Бахчаняном и в концептуальных соц-артовских пьесах, как, например, *Корабль «Дураков»*, чье заглавие отсылает к известной картине Иеронима Босха *Корабль дураков* и одновременно вписывается в сложившуюся традицию называть суда именами известных людей. Действие пьесы происходит на палубе корабля, где стоит выкрашенная в красный цвет трибуна с гербом СССР. К трибуне выстроилась очередь желающих выступить, и они в порядке номеров, написанных на спине, произносят свои реплики, отображающие абсурдность банальности и языка, их фальшь. На парусе появляются лозунги, объявления, плакаты – как правило, с логическими ошибками. Все эти элементы не связаны между собой:

На экране возникает текст:

Красноярская база «Росторгодежда» предлагает для девочек колготки эластичные и шерстяные, для женщин эластичные и шерстяные чулки, колготки из дерева («Красноармейская неделя»)

54-Я ВЫСТУПАЮЩАЯ

Почему я за него вышла? Ну, думаю, если мужчина каждый день пьян, значит, он прилично зарабатывает.

55-Й ВЫСТУПАЮЩИЙ

А еще означенный гражданин обзывал меня блостителем и другими нецензурными словами.

56-Я ВЫСТУПАЮЩАЯ

О поведении моих соседей ничего плохого сказать не могу, так как дерутся они всегда молча⁴⁴.

⁴² Г. Коваленко, *Итоги веков*, [в:] М. Эсслин, *Театр...*, с. 10–11.

⁴³ М. Piwińska, *Różewicz albo technika collage'u*, „Dialog” 1963, № 9, с. 88. (Перевод мой – Е.Т.-К.)

⁴⁴ В. Бахчанян, *Корабль «Дураков»*, [в:] его же, *Вишневый ад...*, с. 80.

На картине Босха корабль зла без руля и ветрил ведет души в ад, это аллегорический образ человечества – безвольного и неразумного. В произведении русского концептуалиста именно язык катится в бездну – теряет способность подлинного общения вследствие обобщенности, схематичности, окаменевших клише.

В наследии Бахчаняна также находим пьесы, в которых использована не техника коллажа, а другие приемы, чаще всего многозначность слов. Такова первая пьеса Бахчаняна *Лондон или Вашингтон?*:

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

1. Подвыпивший Джек, писатель
2. Подвыпивший Джордж, президент

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

ДЖОРДЖ. Джек, это Лондон?

ДЖЕК. Нет, Джордж, это Вашингтон.

*Занавес*⁴⁵

На полисемии основано и произведение *Алфавит*, в котором два действующих лица – Иванов и Петров – называют по очереди буквы алфавита, а когда доходят до конца и один из них произносит «я», второй отвечает: «Нет, я!», на что первый кричит: «Нет, я!» и сцена заканчивается дракой «Иванов бьет Петрова. Петров бьет Иванова»⁴⁶. Эта бессмысленная повторяемость реплик и окончание произведения ассоциируются с поэтикой Даниила Хармса, например в пьесе *Пушкин и Гоголь* (1934).

Поэтика абсурда, сходная с хармсовской, применяется Бахчаняном и в *Бесконечной пьесе*, построенной на идее бесконечного утекания времени и привычке определять его. Диалог опирается здесь на повторяемость, возобновляемость, цикличность, что иллюстрирует коммуникативную рутину, препятствующую индивидуальному, искреннему общению⁴⁷.

Как правильно заметил Александр Генис, «Словесные коллажи Бахчаняна напоминают его же визуальные тем, что обладают странными, почти магическими способностями расширять, менять и отменять оригинал – те составные части, из которых они состояются. Результатом его словесных экспериментов стало обновление системы литературных жанров, подвергшихся разру-

⁴⁵ В. Бахчаняна, *Лондон или Вашингтон?*, [в:] его же, *Вишневый ад...*, с. 12.

⁴⁶ В. Бахчаняна, *Алфавит*, [в:] его же, *Вишневый ад...*, с. 42.

⁴⁷ Тема постоянного неизбежного утекания времени, на которой держится диалог в пьесе Бахчаняна, тоже сходна с темой некоторых произведений Даниила Хармса и его замечаниями о времени – его относительности, неуловимости.

шительной концептуальной обработке. Тексты эти предназначены, пожалуй, не столько для чтения, сколько для вдумчивого разглядывания»⁴⁸.

Пьесы Бахчаняна, основанные на приеме текстового коллажа, разрушают рутинное восприятие коммуникативных единиц. Для них характерны эксперименты с языком, превратившимся в «ничто, клише, пустые формулы и лозунги»⁴⁹. Применение техники центона свидетельствует о стремлении к художественному миметизму, связанному с чувством распада, девальвации, истощенности форм, разрушения иллюзий действительности, с желанием спрятать литературу за языковой барьер «текстового мира».

⁴⁸ А. Генис, *Бахчаняну – 75*, Радио Свобода 23.05.2013, [в:] <http://www.svoboda.org/content/article/24992570.html>; (доступ: 26.05.2014).

⁴⁹ М. Эсслин, *Театр абсурда...*, с. 133.