

Anna Tyka
Uniwersytet Śląski

ПРОСТРАНСТВО В АВТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
БРАТЬЕВ ПРЕСНЯКОВЫХ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ *ПАБ*)

Зачем? Приходишь в чужое место,
— зачем наводить свои порядки?! [...].
Вы здесь всего лишь гости... вы ничего
не измените...¹

Олег и Владимир Пресняковы, выпускники филологического факультета Уральского университета в Екатеринбурге, затем его преподаватели, и с некоторого времени «самые модные и востребованные российские драматурги»², прозаики и авторы киносценариев, вошли в литературную и театральную жизнь России в половине 90-ых гг. Именно тогда дуэт Пресняковых создал при Уральском государственном университете Театр им. Кристины Орбакайте, на афише которого появились пьесы братьев в их собственной режиссуре. Настоящая популярность пришла к Пресняковым в начале нового века, когда наступили перемены в драматургии и в театре, обусловленные сменой драматургического поколения. Это были как молодые драматурги, которые только что формировали свой стиль, так и более опытные авторы, занимающие уже важное место в мире литературы и театра³. Трудно не согласиться с Марком Липовецким, пишущим о современном «драматургическом

¹ Братья Пресняковы: *Паб*. В кн.: тех же: *Паб: пьесы*. Москва: Астрель, АСТ 2008, с. 22. Далее цитирую по этому изданию, в скобках указывая номер страницы.

² Т. Рассказова: *Олег и Владимир Пресняковы: Выстоять под маской клоуна*. «Огонек» 2005, № 01–02 <<http://www.ogoniok.com/archive/2005/4880-4881/01-44-47/>> (01.07.2014). Список почти всех пьес братьев доступен на сайте Московского Художественного Театра им. А.П. Чехова <<http://www.mxat.ru/authors/playwright/presniakovi/>> (01.07.2014).

³ Внимания заслуживает творчество таких авторов, как Михаил Угаров (г. рожд. 1956), Елена Гремина (1956), Николай Коляда (1957), Алексей Шипенко (1961), Ксения Драгунская (1966), Максим Курочкин (1970), Олег Богаев (1970), Ольга Мухина (1970), Иван Вырыпаев (1974), Василий Сигарев (1977) и др.

буме»⁴ молодых литераторов-драматургов: «[...] пьесы сотнями выкладываются в Интернете, [...] сплошным потоком сменяют друг друга многочисленные фестивали 'новой драмы', [...] возникают целые театры новой драматургии [...]»⁵. Итак, среди новых произведений нашлись тексты, которые отличались друг от друга интертекстуальными контекстами, метафорической насыщенностью и употребляемой, иногда ненормативной, лексикой⁶. Новодрамцы, выходя за пределы общепринятых норм, как литературных, так и нравственных, реагировали (и до сих пор реагируют) на жестокий мир, скованный вещиизмом, физическим и психическим насилием, ложью и безнравственностью. В силу этого русская драма стала «биться головой о стену новой социальности»⁷. Авторы переоценили все — экспериментируют с формой, их «волнует эффект 'самовыражаемости', [...] тяга к лабораторному типу работы»⁸, они пытаются заставить читателя задуматься над жизнью, неоднократно ставя его напротив читаемой драмы, будто напротив зеркала.

Пресняковы ловко использовали новые правила для выработки собственного стиля, обогащая его, как и другие драматурги, постмодернистскими приемами и опираясь на достижения создателей театра абсурда и авторов «новой волны» 70-ых и 80-ых гг. XX века (напр., Людмилы Петрушевской, Нины Садур). Итак, тексты Пресняковых представляют собой мозаику культурных кодов, образов и мотивов, дают читателю возможность толковать их каждый раз заново, вызывая очередные ассоциации, поэтому неудивительно, что произведения братьев это компиляция многих других текстов, как чужих, так и своих. В связи с этим важное место в творчестве Пресняковых занимают т.н. ремейки. Они имеют особый характер, потому что авторы создают, чаще всего, ремейки своих произведений, причем из пьесы делают сценарий, из сценария, например, роман, из романа — новый роман⁹. Одновременно стоит отметить, что во всех произведениях братья обращают внимание

⁴ М. Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых*. «НЛЮ» 2005, № 73 <<http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/li27.html>> (10.06.2014).

⁵ Там же.

⁶ С.Я. Гончарова-Грабовская: *Русская драма конца XX–начала XXI века*. В кн.: той же: *Поэтика современной русской драмы (конец XX–начало XXI века)*. Минск: БГУ 2003 <<http://www.bsu.by/Cache/pdf/242883.pdf>> (11.07.2014).

⁷ М. Липовецкий: *Театр насилия...*

⁸ С.Я. Гончарова-Грабовская: *Русская драма...*

⁹ К самым популярным ремейкам Пресняковых можно причислить: *Плохие постельные истории* (г. 2003 — пьеса) и *Постельные сцены* (2007 — сценарий), *Изображая жертву* (2002 — пьеса, 2006 — сценарий, 2007 — роман), *Убить судью* (2006 — роман) и *Убить судью. Великое приключение Снайпера, коварной Наташи, черствого Хот-Дога и Железного Пепси* (2007 — роман), *Европа-Азия* (2001 — пьеса, 2009 — сценарий,

на проблему насилия, которое постепенно и эффективно уничтожает их протагонистов. Липовецкий соединил тему насилия в творчестве Пресняковых с фашизмом, причем насилие и фашизм основаны, прежде всего, на ксенофобии, на восприятии другого как чужого, как враждебного¹⁰. Из этого вытекает, что главная цель героев — «найти *другого* в качестве козла отпущения»¹¹, так как только насилие (психическое, физическое, социальное) придает человеческим отношениям статус реальности, лишает их автоматичности, помогает определить себя как человека. Таким образом, Пресняковы открывают дверь в жестокую повседневность, рисуют картину современности, в которой царствуют унижение другого человека, боль и страдание.

Важно также подчеркнуть, что Пресняковы не заключают своих героев в пределах «Матери-России». Напротив — они выходят из своих нередко патологических домов, попадают в аэропорт, на границу Европы и Азии, в общественные места, пытаются найти смысл жизни, сталкиваясь с часто чужим для них миром другой страны, о чем может свидетельствовать хотя бы пьеса *Паб*, действие которой происходит в заглавном пабе в Португалии.

Пресняковский *Паб* вышел в свет несколько месяцев после театральной премьеры, состоявшейся 20 февраля 2008 года в московском Театриуме на Серпуховке¹². Спектакль был широко рекламирован, прежде всего из-за его необыкновенных режиссеров — самих Пресняковых. Внимание зрителей привлекали также знаменитые фамилии актеров¹³. К сожалению, режиссерский дебют братьев в России¹⁴ оказался настоя-

2009 — роман), *Воскресенье. Супер* (2004 — постановка, которая является ремейком романа *Воскресенье* Льва Толстого).

¹⁰ М. Липовецкий: *Театр насилия...*

¹¹ Там же.

¹² На официальном сайте Театриума на Серпуховке уже нет информации об архивных постановках, поэтому я пользуюсь данными, помещенными в статьи, которые появились в Интернете после премьеры спектакля *Паб*. См.: В. Хаев: *Только на сцене я свободен*. «Вечерняя Москва» 2008, № 19 (24797) <<http://vm.ru/news/2008/02/05/vitalij-haev-tolko-na-stsene-ya-svoboden-48965.html>> (17.05.2014); Е. Васенина: *Две недели до апокалипсиса*. «Новая газета» 2008, № 19 <<http://www.novayagazeta.ru/arts/41249.html>> (17.05.2014).

¹³ Главные роли сыграли скончавшаяся 30 марта 2011 года выдающаяся звезда эстрады, кино и театра — Людмила Гурченко, известные литовские актеры — Юозас Будрайтис и Регимантас Адомайтис, а также модные русские кумиры — актеры Виталий Хаев и Михаил Шац. См.: М. Давыдова: *Тяжелый графоманский «Паб»*. «Известия» от 26.02.2008 <<http://www.izvestia.ru/news/333673>> (08.06.2014); О. Егошина: *В театре конец света*. «Новые Известия» от 28.02.2008 <<http://www.newizv.ru/culture/2008-02-28/85415-v-teatre-konec-sveta.html>> (08.05.2014).

¹⁴ *Паб* считается режиссерским дебютом братьев в России, но не режиссерским дебютом вообще, потому что Пресняковы работали уже режиссерами в других

щим провалом, шумно раскритикованным в русской прессе, в которой появились, среди других, такие отзывы: «[...] братья Пресняковы — это наше все. Но если уровень ‘ПАБа’ приравнять ко ‘всему’, станет грустно. Так что давайте остановимся: это — наше, но кое-что»¹⁵ или: «В общем, драматурги решили поставить пьесу сами — а она не стоит»¹⁶.

И хотя сам спектакль оказался неудачей, трудно так говорить о тексте пьесы, которую можно рассматривать в рамках феномена творчества братьев Пресняковых.

Действие пьесы сложно. В португальском пабе встречаются представители великих держав мира — президенты России и США, премьер-министр Великобритании, а также примкнувшие к ним два «существа», похожие на федерального канцлера Германии Ангелу Меркель и последнюю главу Центрального Комитета Коммунистической Партии Советского Союза Михаила Горбачева. Сопровождает их группа странных людей: отец, хор женщин, женщина-проповедник и другие. С целью показать «кризис идентичности»¹⁷, который переживают протагонисты, братья не называют имен и фамилий политических деятелей¹⁸ — их безымянные «герои-призраки» создают толпу неопределенных лиц. Вследствие этого только из некоторых ремарок и высказываний в самом тексте, можно догадаться, кто участвует во встрече на высшем уровне. Итак, мужчина в куртке, говорящий о контроле цен нефти и ее новых месторождениях, об Останкинской телебашне, благодаря которой можно найти «поближе к раю» (с. 63), о «хорошем образовании и строгих экзаменах» (с. 25) или о лотерее «Золотой ключ», в которой можно выиграть квартиру в Москве, превращаясь в мужчину в кимоно, подтверждает догадки читателя, что имеем дело с самим Владимиром Путиным, тяга которого к восточным единоборствам и черный пояс по дзюдо стали его визитной карточкой. В свою очередь, пожилой мужчина, который расхваливает Макдональдсы и фильмы-претенденты на

странах мира, например, ставя пьесу *Терроризм* в Венгрии. См.: Р. Должанский: *Кем черт не шутит*. «Коммерсантъ» 2008, № 30 (3847) <<http://www.kommersant.ru/doc/855724>> (18.06.2014); А. Шендерова: *Княгиня тьмы*. «Коммерсантъ» 2008, № 5 (51) <<http://www.kommersant.ru/Doc/851691>> (17.06.2014); Ю. Идлис: *Братья Пресняковы: «Весь секрет — в негомогенности»*. «Полит.ру» от 18.06.2007 <<http://polit.ru/article/2007/06/18/idlispresnya/>> (03.07.2014).

¹⁵ И. Алпатова: *Наше кое-что*. «Культура» от 28.02.2008 <http://www.smotr.ru/2007/2007_pub.htm> (17.05.2014).

¹⁶ Е. Васенина: *Две недели до...*

¹⁷ М. Липовецкий: *Театр насилия...*

¹⁸ Этот прием прослеживается как в пьесе *Паб*, так и в других произведениях Пресняковых. См.: *Европа-Азия, Плохие постельные истории, Перед потоком или Терроризм*.

премию «Оскар», рассказывает о блокировании финансирования вооружения и докладах Пентагона насчет демократии в мире, приобретает заодно облик Человека-паука — национального супергероя американцев, позволяет сделать вывод, что перед нами стоит сам Джордж Буш. И, наконец, таинственный мужчина в синем костюме, который говорит о повышении налогов и о сохранении в обращении национальной валюты, одновременно жалуясь на жену, которая «огрызается» на все и постоянно вешает над ванной колготки носками вниз. По ходу действия герой становится Гарри Поттером, в связи с чем в нем нетрудно найти имидж премьер-министра Тони Блэра. Ведь журналисты писали о его отношениях с женой, якобы сильно влияющей на карьеру Блэра и раскрывающей секреты их совместной жизни¹⁹.

Очередные события переводят внимание на женщину-проповедника, которая является организатором этого, можно сказать, саммита. Она, с чрезвычайной достоверностью, оповещает:

Мир, к которому вы привыкли и которым, как вам кажется, вы управляете, — этот мир в ближайшие две недели заканчивает свое существование! Да, да, да... В принципе я хорошо знакома с вашей культурой, кинематографом, и знаю, что идея апокалипсиса достаточно раскрыта в массовом сознании, так что ничего сверхъестественного не произойдет, — вы к этому готовы... [...] Вы трое выбраны нами, чтобы ускорить этот процесс. Президенты России, Америки, премьер-министр Англии — вы самые могущественные люди на этой планете, и если кто и поможет нам с апокалипсисом — так это вы! Моя функция — донести до вас информацию, а дальше мы надеемся на вас. Пожалуйста, не подведите, за две недели — все должно быть чисто (с. 50–51).

Предвестие апокалипсиса и жажда активно участвовать в гибели всего, что существует на Земле, соблазняют представителей крупнейших государств. Они решают принять вызов женщины-проповедника. Выбор такого пути участниками саммита тем более необычен, если присмотреться пространству, в котором происходит действие пьесы. Пресняковы местом дискуссии о роли власти, по мнению самих правителей — неразрушительной и справедливой, выбирают португальский паб. Выбор этого места для беседы лидеров настолько иррационален, что заставляет искать дополнительную интерпретацию мира, созданного драматургами. Возможно, поведение политических лидеров это всего лишь «горячая галлюцинация»²⁰ и, на самом деле, правителей,

¹⁹ К. Staszak: *O szczerości w polityce z Cherie Blair*. «Newsweek» от 06.09.2009 <http://www.newsweek.pl/kobieta/artykuly/ja_kobieta/o-szczerości-w-polityce-z-cherie-blair,48419,1> (12.04.2014).

²⁰ А. Пронин: *Конец света с последующим разоблачением*. «Империя драмы» 2008, № 14 <http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_152.html> (28.04.2014).

действующих в пользу своих граждан, нет, а их сила и возможности сомнительны.

Прежде чем перейти к анализу пространства в интересующей нас пьесе, необходимо обратиться к вопросу о пространстве и пространственных отношениях в литературе. Общеизвестно, что пространство, как один из основных структурных элементов произведения, формировалось по-разному в зависимости от жанрового канона и эпохи²¹. Оно все чаще выдвигается на первый план и занимает важное место в анализах поэтики текста, в которых долгое время первенствовали вопросы о рассказчике, сюжете или героях²². Причина явления в том, что постоянно возникают очередные теории и схемы, предлагающие тот или иной подход к проблеме²³. Затруднения появляются уже на этапе толкования самого понятия «пространство», так как оно включает в себя незаконченное количество ассоциаций²⁴, расшифровка которых требует знаний из области социологии, философии, истории, математики, физики и т.д. Следует также добавить, что художественное пространство не является только интегральной частью изображенного мира, но становится центром, которому подчиняются такие компоненты произведения, как герои, временные отношения или язык. Таким образом, пространство вводит порядок в мир героев, сюжет, временную конструкцию и в идеологию произведения²⁵.

Для настоящей работы особо важным является художественное пространство самой драмы, которое вместе с конструкцией времени играет в драме значительную роль. По Светлане Гончаровой-Грабовской, пространство драмы «представляет собой замкнутую систему, со своими конвенциональными закономерностями»²⁶, зато в пределах

²¹ *Słownik terminów literackich*. Ред. J. Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2000, с. 449–450.

²² J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. В кн.: *Przestrzeń i literatura*. Ред. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1978, с. 9–22.

²³ См.: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*. Ред. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2009; *Przestrzeń i literatura...*; М. Бахтин: *Формы времени и хронотопа в романе*. В кн.: того же: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература 1975, с. 234–406; В.Н. Топоров: *Пространство и текст*. В кн.: того же: *Текст: семантика и структура*. Москва: Наука 1983, с. 227–284; Б.А. Успенский: «Точка зрения» в плане пространственно-временной характеристики. В кн.: того же: *Поэтика композиции*. Санкт Петербург: Азбука 2000, с. 100–137.

²⁴ М. Porębski: *O wielości przestrzeni*. В кн.: *Przestrzeń i literatura...*, с. 23.

²⁵ J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze...*, с. 10.

²⁶ С.Я. Гончарова-Грабовская: *Поэтика драмы*. В кн.: той же: *Поэтика современной русской...*

пространства и времени деконструируется драматическая реальность. Вследствие этого задача пространства и времени в том, чтобы интегрировать все компоненты произведения, причем насколько драма может варьировать временем с целью описать поведение и черты действующих лиц в разных временных плоскостях, настолько само пространство излагает целое действие, включая моделирование психологических, семантических и других непространственных отношений²⁷.

Поскольку само понятие пространства охватывает многочисленные и неоднородные по своей структуре явления, Януш Славиньский попытался назвать общие критерии для интерпретации пространства в литературных текстах. Оказывается, что важную роль играют культурные образцы, архетипические универсалии, семантические поля, а также само произведение, рассматриваемое как «*sui generis* пространство»²⁸. Автор обращает внимание на высказывания главных героев, отмечает зависимость от поэтики (литературные эпохи, жанры и течения) и ссылки на физическое пространство (например, теории Эвклида или Ньютона). Исследователь дает указания, которые могут помочь в понимании пространственных отношений в зависимости от того, с какой точки зрения мы хотим рассматривать текст и с какими поэтиками имеем дело. Теоретик выделяет семь групп критериев. Первыми четырьмя, то есть культурными образцами, архетипическими универсалиями, семантическими полями и произведением, понимаемым как «*sui generis* пространство», мы воспользуемся при анализе художественного пространства в пьесе *Паб*.

Особо важным в исследовании пространства текста Пресняковых и его влияния на мир протагонистов представляется вопрос о воздействии культуры и культурных кодов, поэтому ему посвятим большую часть статьи. В этом плане следует сконцентрироваться главным образом на таких проблемах, как социальная иерархия, «собственное» и «чужое» пространства, зоны *sacrum* и *profanum*, значимость мест, стран мира, континентов, государств и городов. Рассмотрения заслуживают также архитектурные элементы²⁹, заполняющие пространство, которые имеют часто свои корни в мифологии, религии, а даже идеологии, вырастающей нередко на фоне мировых и этнических конфликтов. Нет сомнений, что произведение Пресняковых включает в себя названные Славиньским культурные компоненты. Благодаря обращению к ним, пьеса этих авторов становится своеобразным «путеводителем»

²⁷ Там же.

²⁸ J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze...*, с. 11–14. Перев. мой — А.Т.

²⁹ Там же, с. 12.

по всему миру, источником знаний, определяющих также измерения современной культуры³⁰.

Безусловно, внимания заслуживает страна, в которой происходит действие пьесы — Португалия. О том, что именно в ней драматурги поместили сильных мира сего, мы слышим от старика, внешне напоминающего Михаила Горбачева. Он, уволенный с работы в португальском консульстве в Москве из-за увлечения компьютерными играми, получил португальское гражданство и покинул Россию. Выбор такой страны в качестве места действия авторы объясняют в своих интервью, отвечая на вопрос, где они больше всего любят бывать: «В Португалии. Это особая страна, конец западного мира. Вдохновение там часто посещает. Кстати, и действие *ПАБа* там происходит»³¹, «[...] именно в этой точке мы чувствовали, что мир до сих пор не открыт, он нуждается в том, чтобы его открыли»³². Подобные слова произносит женщина-проповедник: «[...] такое место — Португалия, — здесь всегда столько мистики, как раз такой, как мне нравится, — бытовой... пьешь вино, и тебе такое является...» (с. 52).

Культура Португалии, с одной стороны, характеризуется стремлением к европеизации, но, с другой, она носит универсальный характер, так как в Португалии сильно выражен элемент синтеза разных культур, которые проникают во внеевропейский мир. Вследствие этого возможным является соединение культур и отдельных цивилизаций, их обмен³³. Согласно Еве Лукашик, знатоку литературы и культуры этой страны, португальцы уверены в своей исключительности из-за сознания непосредственного общения с божеством — самим Христом. Как гласит легенда, он явился королю Португалии — Альфонсу Энрикишу, обещая победу в битве с врагом, а также передавая ему пять щитов, предназначенных для защиты пяти ран Христовых. Таинственную, мистическую

³⁰ См.: А. Krajewska: *Narracyjne i dramatyczne ujęcia przestrzeni w dramacie XX wieku*. В кн.: *Przestrzenie we współczesnym...*, с. 15–25. Автор не рассматривает творчества Олега и Владимира Пресняковых, однако, в введении в статью, обращает внимание на место современной драмы в литературоведческих исследованиях, подчеркивая ее значение в восприятии культуры, а также участие этой последней в формировании самой драмы. Несомненно, эти процессы видны и в произведениях Пресняковых.

³¹ А. Шендерова: *Пресняковы: Театральная братва*. «ВашДосуг.RU» от 15.02.2008 <<http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/28841/city/>> (04.06.2014).

³² М. Дмитриев, Г. Позднякова: *Братья ПРЕСНЯКОВЫ: «В Португалии мы чувствовали, что мир до сих пор не открыт»*. «The Конкурент» 2009, № 25(000203) <<http://www.konkurent-krsk.ru/index.php?id=2192>> (18.05.2014).

³³ Е. Łukaszyk: *Terytorium a świat. Miejsce przestrzeni narodowej w porządku globalnym (na przykładzie portugalskim)*. В кн.: *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*. Ред. J. Adamowski. Lublin: Wydawnictwo UMCS 2005, с. 219.

картину Португалии дополняет поиск сходств между ней и всем миром. Ее жители открыты миру и не воспринимают чужих стран и городов как источника хаоса и беспорядка, в котором человек не в состоянии вести свой привычный образ жизни. Напротив, португальцы хотят найти схожие элементы между своим и чужим пространствами, будто пытаясь присоединить к своей стране то, что новое и не до конца известно. Словом, в португальском сознании «стирается граница между территорией и миром»³⁴.

Исходя из этой характеристики, выбор Пресняковыми Португалии как места действия кажется оправданным. Авторы создали для своих протагонистов культурное пространство, в котором содержится все универсальное, которое по поводу христианской миссии и, одновременно, усилий «втянуть в себя» весь мир³⁵, заслуживает называть его пунктом, где все, что существует, имеет как свое начало, так и свой конец. Поэтому неудивительно, что женщина-проповедник выбирает именно Португалию для предсказания конца света. При этом Португалия может восприниматься также в качестве «заменителя» России — страны, которая представляет собой совокупность разных культур и вместе с тем государство, где только на первый взгляд царствуют порядок и демократия. Но, если присмотреться, окажется, что — по словам мужчины в синем костюме — свобода и права человека не защищаются: «Да, перестаньте, ладно! Строгие экзамены... просто у вас нет демократии, [...]» (с. 26). О своеобразном отсутствии государства (не только по отношению к России), может свидетельствовать также мнение очередного протагониста — фотографа-фокусника, который приходит в паб с целью сделать участникам саммита снимок:

Некоторые правят и не видят, что правят не теми, кто им кажется... вы что-нибудь слышали о невидимом государстве. [...] Многие сотни лет существует невидимый народ — тихо, спокойно миллионы людей живут двумя жизнями: в одной из них они русские, англичане, французы, а в другой — они великий невидимый народ невидимого государства! (с. 43–44).

Появление человека с фотоаппаратом, выступающим в качестве героя, не является случайным. Фотоаппарат очень часто становится неотъемлемой частью пресняковского пространства — фотографируются посетители паба, снимки делают иностранцы в произведении *Европа-Азия*, восхищаются ими мужчины в пьесе *Терроризм*, на снимках появляется также Валя из текста *Изображая жертву*. В фотокадрах

³⁴ Там же, с. 221. Перев. мой — А.Т.

³⁵ Там же.

героев реальность становится неподвижной, что, в свою очередь, позволяет сохранить мимолетность жизни, лица, фрагменты реальности, запечатлеть важнейшие моменты. Фото свидетельствует о том, что герои присутствуют и не являются призраками. Однако картина, представленная на снимках, нередко противоречит реальной жизни. Персонажи стремятся запомнить только то, что ассоциируется со счастливыми моментами, а если таких нет, их всегда можно разыграть, что подтверждают слова фотографа-фокусника в *Пабе*: «Так... хорошо... а теперь улыбнитесь, ведь это на память, а какой смысл в памяти, если она не вызывает улыбку?» (с. 42). И когда окажется, что человек с фотоаппаратом только притворялся фотографом, так как вспышки и щелчка не было, и фото на память никто не пришлет, участники саммита начнут ощущать страх и беспокойство. Они вдруг поймут, что никто не закрепил их улыбающихся лиц, в них рождается разочарование, так как фотограф их обманул. Его попытки объясниться, что «можно фотографироваться и так, не афишируя, что фотографируете! [...] можно жить так... не афишируя, что вы живете...» (с. 43) — напрасны. Правители не в состоянии понять как поведение человека с фотоаппаратом, так и его высказывание о видимом и невидимом государстве, о заботе не только о своих делах, но и о делах общества. Ключевой кажется мысль: «[...] президент видимого государства в невидимом — очень известный клоун!» (с. 45), которая может демаскировать лицемерных и самонадеянных лидеров. Их шутовское поведение в пабе и хвастовство тем, что они сделали для своих стран, позволяют сомневаться в характере такой власти, недостатки которой раскрываются Пресняковыми постоянно. В некоторой степени замечает их также мужчина в синем костюме, который сначала с гордостью комментирует факт, что к собранным в пабе лидерам обратились с просьбой уничтожить мир, поскольку «сами не могут» (с. 70), но быстро приходит к выводу, что:

[...] если они ничего не могут, то мы — тем более! Посмотрите — вы когда-нибудь догадывались, что [...] половина нашего государства невидима? А как работают наши консулы?! И это только малая часть того, что происходит у нас под носом, а мы, наивные, верим в то, что действительно кем-то и чем-то управляем! (с. 70).

Немаловажное значение для толкования художественного пространства пьесы играет также само помещение паба. Пресняковы и в этом случае объясняют в интервью выбор такого места действия:

Однажды, гуляя по Лиссабону, мы забрели в «Сервежарию», то есть пивную. Такая центральная пивная, где всегда очень много туристов. И сквозь полу-

тму и табачный дым, мы вдруг увидели контуры фресок на стенах. Потом нам рассказали, что раньше здесь был храм. Вот, может быть, тогда и возник образ нашей пьесы³⁶.

С храмом ассоциируется в тексте барная стойка. Она подобна алтарю:

Вверху, над полками с бутылками и бокалами, угадывается фигура с ликом святого. Сбоку шкаф, похожий на будку для исповеди. Столики и скамьи. У барной стойки, выглядящей как алтарь, стоят несколько женщин. [...] Одна из женщин допивает из бокала, с силой ударяет им о стойку, выходит вперед. Остальные, образуя хор, встают чуть сзади (с. 7).

Благодаря этому элементу, выполняющему пространство в пьесе, оно расширяется, оставаясь всего лишь мнимо закрытым помещением паба. Ссылку на храм можно в этом случае интерпретировать как диалог с культурой, с традицией, с прошлым, и тем самым как метафорическое расширение пространства. Как известно, храм в религиозной традиции является исключительным местом. В нем люди собираются на торжественную литургию, во время которой молятся и просят искупления своих грехов. Замена алтаря барной стойкой, рядом с которой политические лидеры едят, пьют, разговаривают о проблемах жестокого мира, перекрикивая друг друга и расхваливая себя, кто из них лучше и эффективнее управляет своим государством, может казаться богохульством и издевательством над религией вообще. Однако совмещение элементов *sacrum* и *profanum* следует рассматривать как «путь восхождения к духовному просветлению»³⁷, тоску по духовной жизни, последнюю надежду на спасение и перемену самого человека³⁸.

Немного по-другому толкование пространства паба, в частности самого алтаря, представляется с точки зрения архетипических универсалий, к которым Славинский причисляет, среди других, Центр, Дом и Путь³⁹. Они объясняются как понятия, которые охватывают множество тем и вопросов, неотъемлемо связанных с культурой или исторической поэтикой⁴⁰. Принимая во внимание слова Славинского и символическое значение храма, понимаемого как «Дом Господа на земле, космический центр, соединяющий преисподнюю, небеса и зем-

³⁶ А. Шендерова: *Пресняковы: Театральная...*

³⁷ Дж. Тресиддер: *Словарь символов*. Перев. С. Палько. Москва: ФАИР-ПРЕСС 1998, с. 398.

³⁸ См.: *Введение* Евы Партыги в книгу: *Życie Księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny*. Ред. Е. Partyga, М. Prussak. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata 2010, с. 6–10.

³⁹ J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze...*, с. 13–14.

⁴⁰ Там же.

лю»⁴¹, вполне оправдано интерпретировать паб и барную стойку, имитирующую алтарь, как Центр, то есть одну из универсалий, о которых говорилось выше. Следует при этом отметить, что Центр означает здесь не только «божественное начало, объект [...] устремлений, но также и власть, администрацию или правителя»⁴², что подтверждает наши замечания насчет темы власти, затронутой Пресняковыми в песне.

Говоря о Центре, надо добавить, что к нему всегда ведет Путь — очередная из универсалий. Путь всегда труден и человек вынужден справляться с препятствиями, которые пытается преодолеть. Само участие в этой своеобразной борьбе следует называть подвигом. Если человеку удастся пройти Путь и добраться до Центра, он достигает успеха, в силу чего поднимается его социально-мифологический или сакральный статус⁴³. В связи с этим о метафорическом измерении Пути можно говорить и в пьесе екатеринбургских драматургов. Паб, в котором встречаются герои Пресняковых, это один из этапов — остановок на их жизненном пути, конечным пунктом которого необходимо считать именно алтарь — «сердце пространства»⁴⁴. Отметим, что алтарь с иконостасом стали в православии местом особенного культа, и сама икона считается «явлением духовного характера»⁴⁵. Стена икон с изображениями Христа Пантократора, Богородицы, Апостолов, святых и отцов церкви это граница между миром Бога и миром человека. Иконостас обозначает завершение пути, а сами святители на иконах, подтверждающие присутствие «невидимого мира»⁴⁶, вещают встречу с Богом. Она даст человеку покой, жизненное удовлетворение и освободит от страха, источником которого становится каждое новое пространство⁴⁷. Ощущение страха у героев Пресняковых тесно связано с самой Португалией как новым пространством, которое, будучи местом вдохновения и всемирного порядка, одновременно ассоциируется с отчуждением. В пьесе *Паб* иконы не вводятся в текст непосредственным образом, но их символика заменяется присутствием «фигуры с ликом святого» (с. 7) над полками. Кажется, что, сидя в пабе за столиками, до алтаря только рукой подать, но — на самом деле — доступ к нему невозможен из-за хора женщин.

⁴¹ Дж. Тресиддер: *Словарь символов...*, с. 398.

⁴² Там же.

⁴³ В.Н. Топоров: *Пространство и текст...*, с. 258–259.

⁴⁴ См.: Н. Nadrowski: *Ołtarz sercem przestrzeni*. В кн.: того же: *Sacrum czasoprzestrzeni*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek 2012, с. 491–501.

⁴⁵ М. Quenot: *Ikona: okno ku wieczności*. Перев. Н. Paprocki. Białystok: Orthdruk 1997, с. 5. Перев. мой — А.Т.

⁴⁶ В.Н. Топоров: *Пространство и текст...*, с. 264.

⁴⁷ Там же, с. 250.

Как известно, мотив хора в культуре и литературе уходит корнями в античность. Будучи элементом культовых обрядов, танца и исполняя песни, хор стал неотъемлемой частью греческой драмы. Его роль ограничивалась сопровождением актеров, комментированием и критикой поведения лиц, действующих в трагедии. Нельзя забывать и о том, что греческий хор состоял исключительно из мужчин, поэтому введение этого элемента в пьесу можно интерпретировать как ссылку на культурный образец, на который обращает внимание Славиньский⁴⁸. Однако, в данном случае возможна и другая трактовка. Пресняковы пользуются культурной традицией для собственной игры, именно для деконструирования архетипического значения хора. Хор Пресняковых, состоящий из женщин, не комментирует ни действия, ни слов протагонистов, но, будто запрограммированное «устройство», повторяет некоторые слова женщины-проповедника, или же дает реплику на них:

Женщина-проповедник. Братья и сёстры... Вы никогда не думали, почему нам запрещают брать в самолёт дезодорант?

Хор. Нет!

Женщина-проповедник. Визы, паспорта, нам выдают документы, которые снова и снова проверяют!

Хор. Снова и снова проверяют!

Женщина-проповедник. Государство не доверяет нам!

Хор. Нет!

Женщина-проповедник. А что если все мы и вправду представляем опасность?

Хор. Нет!

Женщина-проповедник. Братья и сёстры! Откроем журнал «Форбс»! Вот портреты самых опасных. Просто они этого пока не знают! Потому что нет рядом женщины, которая может попросить! Не бриллианты, не дорогое манто и авто! А что-то другое, очень опасное... например, остаться один на один с Богом! Когда никого больше не будет! А!? Ты один на один с Создателем! Что для этого нужно сделать?

Хор. Что?

Женщина-проповедник. Помните Архимеда? Парень, у которого был самый длинный рычаг!

Хор. Самый длинный! (с. 7).

Разговор хора с проповедником напоминает считалку, лишённую смысла. Повторы придают беседе определенный ритм и четкую рифму, создавая своего рода язык-шифр с его «истерикой стиля»⁴⁹, с помощью которого авторы стремятся демаскировать власть и разрушать обще-

⁴⁸ См.: J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze...*, с. 12.

⁴⁹ См. шире: Н.Н. Кякшто: *Русский постмодернизм*. В кн.: *Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы*. Ред. И.С. Тимина. Москва: Логос, с. 314.

ственные идеалы⁵⁰. Одновременно, они словно заколдовывают действительность — повторения могут служить убеждению действующих лиц в том, что все события и разговоры в пабе являются реальными.

Слова хора не безразличны для формирования пространственных отношений. Именно роль семантических полей выделяются Славинским среди категорий, позволяющих описать художественное пространство. Оказывается, что над фразами, произносимыми хором, можно «надстроить» «обособленные семантико-стилистические системы», то есть текст, текстовые игры, дополнительные коды, высказывания личностей или целых групп. В связи с этим наступает интенсификация — как дальше утверждает Славинский — «языкового пространственного представления», указываются его пределы, но иногда и уменьшается его значение⁵¹. Нет сомнений, что речь хора способствует возникновению такой «надстройки». Разговор, цитированный выше, позволяет лучше понять пространство, в котором нашлись пресняковские герои. Благодаря введению в *Паб* слов хора, мы отдаем себе отчет в том, что картина, на которую смотрим, это только обман и иллюзия. В силу того, что хор, сторожащий барную стойку (алтарь) произносит слова (в некоторой степени) механически, заставляя думать о себе, как о ком-то (чем-то!) нереальном, то и сам алтарь воспринимается как иллюзорный. Таким образом, стремление к конечному пункту Пути является бессмысленным — героям не удастся обрести равновесие и найти подтверждение для своего существования и своей важности. Они по-прежнему останутся вне своего пространства (страны) как люди и как лидеры государства, которые переоценили свои силы и не смогли довести до конца света и навести новый порядок. Свидетельством тому является также поведение отца, который, уходя от барной стойки, забирает (будто мифологический Зевс) у пожилого мужчины огонь — символ «божественной энергии, очищения, откровения, преобразования, возрождения»⁵². Итак, в переносном смысле дверь паба закрыта и выход из него невозможен.

Анализ пространства в пьесе *Паб* продолжим, ссылаясь на замечания Славинского, касающиеся подхода к произведению, понимаемому как пространство. Трудно не согласиться с ученым, который предлагает трактовку текста в качестве пространства, состоявшегося из нескольких уровней, в котором пересекаются различные плоскости, а отдельные элементы сцепляются, создавая очередные пространственные измерения. Благодаря этому можно интерпретировать пространство,

⁵⁰ Там же.

⁵¹ J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze...*, с. 12.

⁵² Дж. Тресиддер: *Словарь символов...*, с. 246.

изображенное в произведении, с разных точек зрения, учитывая его как физический, так и метафорический характер⁵³. Безусловно, пьеса Олега и Владимира Пресняковых вписывается в такую трактовку проблемы. В их пабе (помещении) и *Пабе* (произведении) каждый элемент, каждый «отрывок» мира, окружающего протагонистов, играет значительную роль, являясь источником незаконченной цепочки ассоциаций и смыслов.

Анализируемые примеры позволяют считать, что художественное пространство произведения подвергается мультипликации и постоянно расширяется. Последним доказательством этому станут следующие пояснения в тексте главного пьесы: «[...] подходит к краю сцены, — всем своим видом и интонацией он дает понять, что театр закончился» (с. 20), «Поворачивается в зрительный зал, [...]» (с. 21), «Круглый что есть силы дует в зрительный зал» (с. 23), «С безусловной искренностью, забыв о театре» (с. 66). Они, очевидно, информируют о том, что все события в пабе это лишь спектакль, а политические лидеры, хор женщин, проповедник и другие действующие лица составляют группу актеров, играющих свои роли — нередко две или три попеременно, например, мужчину в куртке/мужчину в кимоно/президента России или существо с канистрой/Ангелу Меркель. О том, что имеем дело со спектаклем, может свидетельствовать также игра светом⁵⁴, одновременно с которой меняется ход действия — в пабе то появляются, то исчезают персонажи: «[...] свет загорается над барной стойкой» (с. 18), «[...] там [в зрительном зале — А.Т.] гаснет свет» (с. 23), «На мгновение свет в пабе выключается. Когда свет включается, на месте мужчины в куртке оказывается женщина-проповедник, [...]» (с. 26). Таким образом, в пьесе имеем дело с приемом «театра в театре» и «персонажа в персонаже», то есть с явлением метатеатральности, позволяющим представить пространство драмы посредством умножения персонажей и планов действия. Благодаря этому пространство приобретает театральный характер⁵⁵. Пресняковы, создавая такую картину, выдвигают на

⁵³ J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze...*, с. 14.

⁵⁴ Свет в пабе (храме) можно рассматривать также как элемент *sacrum*. См.: Н. Nadrowski: *Efekty luministyczne*. В кн.: того же: *Sacrum czasoprzestrzeni...*, с. 316–324.

⁵⁵ Е. Wąchocka: *Autor i dramat*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1999, с. 30–31. Автор обращает внимание на факт, что в современной драматургии понятие метатеатральности появляется все чаще, хотя разные исследователи понимают ее по-другому, так как трудно определить пределы этого явления. Однако это не мешает некоторым ученым считать метатеатральность одной из главных черт каждого драматургического произведения. Стоит подчеркнуть, что прием «театра в театре» (и «персонажа в персонаже») характерен для многих современных драматургов. Можно это проследить в творчестве Людмилы Петрушевской и Владимира Сорокина.

первый план вопрос о реальности и иллюзорности жизни и искусства. Драматурги, деконструируя своих персонажей и их пространство, а также играя культурными кодами, подчеркивают тонкую границу между этими двумя мирами. Дополнительно, они сопоставляют друг с другом разных героев — национальных и массовых, что ведет к насмешке над политическими лидерами и к ощущению банальности обсуждаемых ими проблем, в которых исчезают благо государства и общества. Кроме того, стремление Пресняковых затрагивать политические темы может, в свою очередь, свидетельствовать о желании авторов поднять своё творчество к уровню общественных дебатов и высказаться на тему нарушения прав и свобод человека. Нельзя не отметить, что сам прием «театра в театре» и «персонажа в персонаже», который сильно искажает и деформирует как изображенное пространство, так и персонажей, превращающихся беспрестанно в очередных протагонистов, обнаруживает ошибки властей и щели в политических системах⁵⁶.

Подытоживая проведенный анализ, можно прийти к выводу, что авторы *Паба*, помещая действие пьесы в рамки пространственных измерений, заставили читателя задуматься над механизмом функционирования государств. «Заключение» протагонистов на территории «благословенной Португалии» (с. 32), в необыкновенном пабе (храме), за барной стойкой (у алтаря) раскрывает абсурды современного общества и власти, показывает неустойчивость крупнейших держав, а также стремление их лидеров стать правителями мира, о чем свидетельствует хотя бы последняя сцена пьесы. Женщина-проповедник исчезает, и лидеры стран осознают, что подверглись искушению. Однако даже искушение считают «повышением самоуважения» (с. 70), что только подтверждает их убеждение в своей силе. Пространство, созданное Пресняковыми, служит демаскировке недостатков политических систем и отсутствия нравственных ценностей, и хотя драматурги ра-

См.: L. Mięowska: *Kobieta w «Męskim łagrze» Ludmily Pietruszewskiej*. «Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze» 2011, № 21, с. 135–147; И.С. Скоропанова: *Русская пост-модернистская литература*. Москва: Флинта 2001, с. 407–419; A. Skotnicka: *Model prozy «innej» w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, с. 125–127. Прием «театра в театре» и «персонажа в персонаже» появляется также в других произведениях Пресняковых (*Европа-Азия, Перед потопом, Изображая жертву*).

⁵⁶ Речь идет о т.н. политическом театре, тему которого ставит в своей статье Дорота Саевска. Автор рассматривает эту проблему на примере польского театра, однако причины и механизмы функционирования такого театра являются одинаковыми в каждом театре в мире, в котором обсуждаются политические темы. В связи с этим текст Саевской может помочь также понять смысл «использования» политики в пьесе Пресняковых. См.: D. Sajewska: *Medialność teatru politycznego*. В кн.: *20-lecie. Teatr polski po 1989*. Ред. D. Jarzabek, M. Kościelniak, G. Niziołek. Kraków: Ha!art 2010, с. 73–90.

зоблачают абсурды власти, читатель, в конечном итоге, констатирует, что все останется по-прежнему. Это подтверждается также присутствием в Португалии Горбачева и Путина, представителей двух систем — советской и российской. Встречу президентов можно рассматривать в качестве своего рода свидетельства того, что в политике, проводимой как Путиным, так и Горбачевым, видны сходства. Вследствие этого правление Владимира Владимировича, с виду лучшее, это не что иное, как продолжение правления Михаила Сергеевича. Таким образом, в португальском пабе производится расчет с прошлым и настоящим, на что может указывать и дата премьеры спектакля Пресняковых в Театриуме на Серпуховке — она произошла за несколько дней до того, как, в результате президентских выборов, Владимир Путин передал власть Дмитрию Медведеву.

Anna Tyka

PRZESTRZEŃ W AUTORSKIEJ INTERPRETACJI BRACI PIESNIAKOWÓW
(NA PRZYKŁADZIE SZTUKI *ПАБ*)

Streszczenie

Artykuł zawiera omówienie koncepcji przestrzeni w sztuce *Pub* Olega i Władimira Piesniakowów. Materiał badawczy, przeanalizowany w kontekście współczesnych badań nad związkami przestrzennymi w literaturze i kulturze, ukazuje wieloznaczność i wielopłaszczyznowość przestrzeni w utworze rosyjskich dramaturgów. Autorka zwraca uwagę na zależności między budową przestrzeni a przedstawieniem mechanizmów funkcjonowania państwa oraz podkreśla istotną rolę kodów kulturowych w kształtowaniu relacji przestrzennych w utworze. Umiejętne zestawienie tych kodów z nowymi przestrzeniami pozwala na zdemaskowanie absurdów władzy.

Anna Tyka

THE AUTHOR'S INTERPRETATION OF SPACE
BY PRESNYAKOV BROTHERS (PLAY *ПАБ*)

Summary

The article presents the attempt to discuss the concept of space in the play *Паб* by Oleg and Vladimir Presnyakov. The material, analyzed in the context of contemporary researches concerning space connections in the literature and culture, proves being ambiguous and multiplanar. The author pays attention to the interrelation between constructing the space and presenting the mechanisms of state functioning as well as emphasizes the crucial role of the cultural codes in shaping the spatial relations in the play. Skillful comparison of those codes with new spaces allows to expose the absurdity of power.