

УДК 821.161.1

## ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ А. АМАЛЬРИКА

**Зырянова О.Н., Шмульская Л.С.**

*ГОАУ ВПО «Лесосибирский педагогический институт», филиал ФГАОУ ВПО «Сибирский федеральный университет», Лесосибирск, e-mail: lpikrgu@wood.krasnet.ru*

Авторы статьи рассматривают пьесы А. Амальрика, выявляя в них условные приёмы русской авангардной драмы и западной драмы абсурда: приём параллельного монтажа, повторы, кольцевая композиция, трансформация образов, гротеск и т.д. Предпринятый анализ позволяет сделать вывод о том, что соединение абсурда и гротеска восходит в пьесах драматурга больше к эстетике русского авангарда, чем к западному театру абсурда. И именно в развитии этой традиции А. Амальрик предвосхитил русский постмодернизм.

**Ключевые слова:** поэтика абсурда, условные приёмы, драматургия, гротеск, авангардная драма

## THE POETICS OF PLAYS OF A. AMALRIC

**Zyryanova O.N., Shmul'skaya L.S.**

*Lesosibirsk pedagogical Institute, the branch of the Federal state autonomous educational institution of higher professional education «Siberian Federal University», Lesosibirsk, e-mail: lpikrgu@wood.krasnet.ru*

The authors of the article consider the plays of A. Amalric, revealing in them conventional methods of the Russian vanguard drama and the Western drama of the absurd: the method of the parallel editing, repetitions, a circular composition, the transformation of images, grotesque, etc. This analysis allows to make a conclusion that the connection of the absurd and grotesque in the plays of the dramatist goes back more to the aesthetics of the Russian avant-garde, than to the Western theater of the absurd. And precisely in the development of this tradition A. Amalric anticipated the Russian postmodernism.

**Keywords:** poetics of the absurd, conventional methods, dramatic art, grotesque, vanguard drama

Русская драма 60-х годов переживала противоречивый и своеобразный период развития, что было обусловлено начавшейся идейно-эстетической перестройкой идеологии и культуры периода «оттепели». Приметой театрального движения этого времени явилось восстановление некоторых принципов авангардных сценических течений и индивидуальных режиссерских стилей начала 20 века (В. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Е.Б. Вахтангов). Культурный вакуум сталинской эпохи оказался разомкнут, и стало возможным знакомство не только с русским театральным авангардом нач. XX века, но и с западной культурой, западной «драмой абсурда», что способствовало обновлению отечественной драматургии.

Первым в 60-е годы поэтику авангардного театра и драмы абсурда в русской драматургии начинает культивировать А. Амальрик (1938–1980). Известный больше как историк, публицист и общественный деятель, А. Амальрик мало привлекал внимание исследователей как драматург, хотя он задолго до постмодернистов создал настоящую русскую драму абсурда.

**Цель статьи** – выявить основные приёмы и особенности поэтики драматургии А. Амальрика.

«Пьесы Андрея Амальрика подлинно абсурдны, в них всё абсурдно: ситуации, диалог, развитие действия и даже авторские

ремарки. Подтекст здесь гораздо сложнее, более того, он многослоен и позволяет плюралистическую интерпретацию, меняющуюся в зависимости от глубины пласта. Алогизм и парадокс пронизывают здесь всю фактуру; она настолько сложна, что невозможно пересказать содержание ни одной из этих пьес, попытка пересказать абсурд – абсурдна», – пишет Ю. Мальцев [4, с. 3].

Слова Э. Ионеско: «... театр абсурда был для меня театром борьбы – именно таким он был для меня – против буржуазного театра, который он иногда пародировал, и против реалистического театра» [3, с. 587], – можно отнести и к А. Амальрику. Классический реалистический театр А. Амальрик характеризует как псевдоискусство [2, с. 6]. Он не принимает его основной принцип жизнеподобия, его отталкивает психологизм, «перевоплощение» в игре актёров. Объясним интерес к русскому авангардному театру и западному театру абсурда, определяющей чертой которых становится установка на условный характер происходящего. В «Записках диссидента» А. Амальрик иронизирует над «нешуточными» идеологизированными названиями советских театров: Театр имени Московского Совета, Театр имени Ленинского комсомола, Театр имени Советской Армии, «их главные режиссеры походили скорее на генералов, чем на режиссеров» [1, с. 26]. Поэтому первым стремлением

Амальрика было преодоление общепринятых представлений об искусстве за счёт расширения сферы смысла, освоения и вовлечения в культуру явлений социально табуированных и непристойных. Поэтому во всех его пьесах, как правило, развёртывается три тематических пласта: разветвлённая агентурная сеть госбезопасности («каждый третий – осведомитель»), порождающая атмосферу всеобщей подозрительности, страха, оборотничества; сексуальная свобода, вплоть до всякого рода половых девиаций (что давало основание советской критике говорить о «порнографии» его пьес); насилие, жестокость, убийство, разработанные в стилистике «чёрного юмора».

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

В первой ранней пьесе «Моя тётя живёт в Волоколамске» условные приёмы нарочиты и явно носят заимствованный характер, отсылая к «Лысой певичке» Э. Ионеско.

Самой безобидной в театре А. Амальрика является, пожалуй, «Сказка про белого бычка» (1964), которая, тем не менее, позволяет проследить направление художественных экспериментов драматурга. Здесь откровенно освещается проблема заторможенного, замедленного развития естественных половых чувств, вследствие суровых моральных запретов, налагаемых на эту область, и умолчаний в идеологии и литературе, сопровождаемых романтизацией, наивной идеализацией любовных отношений, закреплявшихся в системе языковых «трафаретов». Это, в свою очередь, порождало крайний инфантилизм, застенчивость молодых людей, что и стало предметом осмеяния средствами абсурда. Главные герои пьесы – «молодые люди лет двадцати пяти» с детскими именами Ники и Коки – явились в детский «магазин игрушек», чтобы купить куклу для сестры Ники, которой «*пять лет <...> Она ещё не говорит, но уже ходит*» [2, с. 163]. В случае если выбранная ими кукла сестре не понравится, молодые люди намерены оставить её себе: «*Мы сможем играть в неё не хуже твоей сестры. Даже лучше, мы как-нибудь постарше и поумней. <...> Мало ли игр, в дочки-ма-*

*тери хотя бы*» [2, с. 164]. Не оставляет без внимания автор и саму советскую куклу, популярного голого пупса, демонстрирующего отсутствие половых признаков: Ники и Коки «*вскрикивают, наступая друг на друга*»:

Коки. Голая – женщина!

Ники. Голая – мужчина!

<...>

Коки. Женщина – мужчина!

Ники. *Мужчина – женщина!* [2, с. 168]

Не забыт и советский физкультурный миф, сыгравший свою роль в воспитании сексуальной аскетике, в «закалке воли», подавляющей и вытесняющей желания тела:

Коки. Чтобы закалить свою волю, ты можешь по утрам обливаться холодной водой.

Продавщица. Делать зарядку.

Коки. Заниматься спортом. Например, боксом.

Продавщица. Или фехтованием.

Коки. Или играть в футбол.

Продавщица. В волейбол.

Коки. В баскетбол.

Продавщица. *В гандбол* [2, с. 173].

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

Дочь Я буду матерью, а она (указав на куклу) дочкой.

Коки. А кем буду я?

Дочь. *Там посмотрим* [2, с. 178].

В облике дочери автор также выделяет не детский возраст героини, а детскость как свойство характера, независимое от возраста: «*...вовсе не обязательно, чтобы дочь играла девочка. Это может быть взрослая девушка небольшого роста. Не нужно точного подобия маленькой девочки, но пусть она будет одета в детское платьице и иногда ведёт себя как пятилетняя девочка*» [2, с. 174].

Далее, разведя в разные концы сцены группу «играющих» (Коки и Дочери) и группу неиграющих (Ники, Матери и Продавщицы), автор посредством приёма параллельного монтажа стыкует реплики диалога той и другой группы, снимая в речевом потоке границы между детской игрой и взрослой «жизнью», которые, то отождествляются, то меняются местами. Так разговор о чувствах во «взрослой» группе продолжается в тех же словах в «детской», а романтические фантазии «пятилетней девочки» о «первой встрече», о «любви с первого взгляда» дословно повторяются

в любовных объяснениях Ники с Матерью и Продавщицей. Причём, весь любовный дискурс составляется из клишированных выражений, этикетно-речевых формул нравственного дискурса (*Продавщица. Зачем же мазать всех чёрной краской*) [2, с. 164], Ники. <...> *Можно подумать, что мы для вас не люди, а... (подыскивает слова) игрушки!*» [2, с. 166], философского (Коки (философски). *Жизнь слишком сложная штука, чтобы всё можно было предусмотреть, не так ли?*) [2, с. 175], любовного (*Продавщица (романтично). Любовь проверяется разлукой*) [2, с. 173], литературно-критического (Коки. <...> *Просто он очень раним и пытается скрыть свои настоящие чувства под напускной грубостью и суровостью. Вот вы увидите, у него нежное и любящее сердце*) [2, с. 167] и т. д.

В то же время в ходе романтических любовных объяснений возникает и развивается в нарастающем в своей откровенности ритме мотив сексуальных девиаций. Коки, ревнующий Ники сначала к Продавщице, которую он пытается представить в самом неприглядном виде («У неё вислая грудь и кривые ноги...» [2, с. 170]), а затем, в ещё большей степени, к матери, открывает Ники тайны истинного лица последней, одну другой «страшнее». Целая серия абсурдных трансформаций образа Матери (приём, характерный для Ионеско), превращающейся в «учительницу» Коки (будучи его ровесницей), которая соблазнила и развратила его – четырнадцатилетнего, потом – в лесбиянку, наконец, в самое страшное, – в «сестру Ники», ещё утром бывшую пятилетней девочкой, не умевшей говорить, а теперь «сумевиую – таки и заговорить, когда припёрло», и «переодеться» в Мать, и чужую девочку попросить у воспитательницы в детском саду, чтобы «маскарад был полным», и всё потому, – объясняет Коки обезумевшему от ужаса Ники, – что «она ненавидит тебя. Ей всё кажется, что родители любят тебя больше, чем её. Вот она и придумала способ, чтобы проникнуть тебе в доверие и погубить тебя» [2, с. 191]. Эти домыслы Коки, оказывающиеся за пределами сознания Ники, провоцирует прорыв в подсознательное с позиций психоанализа: «Коки. Недаром же Фрейд сказал: ищите люки в подсознание» [2, с. 191]. Метафора тут же реализуется в комической пантомиме поисков:

Оба мечутся по сцене и ищут.

Коки. Ищите двери!

Ники. Окна!

Коки. Щели!

Ники. Дыры!

Коки. Скважины!

Ники. Отверстия!

Коки. Лазейки!

Ники. Пробоины! [2, с. 191]

Находкой», в согласии с Фрейдом, оказываются «сны». Продолжается натурализация метафоры «прорыва», «пробоины» в подсознание, поддержанной ремаркой «уцепившись за Фрейда, как утопающий за соломинку» [2, с. 191]:

Ники. Прodelали пробоину...

Коки. И теперь оттуда хлещет...

<...>

Ники. Я захлёбываюсь... Я захлёбываюсь...

<...>

Коки. Мы на дне... [2, с. 193, с. 195]

Но, достигнув «дна подсознания», они утратили свой сознательный опыт: «Они оба мальчики и никогда не будут мужчинами» [2, с. 195], – констатирует Мать – «На колу мочало, начинай сначала», – завершает комедию Дочь сказкой про белого бычка, «баюкая» куколку.

В одноактной пьесе «Четырнадцать любовников некрасивой Мэри –Энн» сексуальные откровения персонажей вписываются в новый мотив, который становится ведущим – всеобщее доносительство и страх репрессий.

Как и в пьесе «Сказка про белого бычка», используя приём параллельного монтажа, автор сталкивает любовно-романтический дискурс с репрессивным, достигая комической профанации и того и другого:

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

<...>

Мэри (принцу). Нет, милый, это невозможно. У меня ревнивый муж, он ждёт меня.

Сказочник (автомобилисту). Не благо-разумнее ли будет просто уйти? Тем более, что меня ждёт жена.

Автомобилист (сказочнику). Внезапный уход вызовет большие подозрения, нас могут остановить.

Принц (Мэри). Меня это не остановит. Я люблю тебя ещё больше

Мэри (принцу). Но ты видишь, сколько у меня недостатков [2, с. 142].

Пропажа некоего письма студента из-под подушки Мэри-Энн служит поводом уже каскадного развития репрессивного мотива. Зная «общую картину», каждый третий является осведомителем, «включая

женщин и иностранцев» – Мэри, Сказочник и Принц, оставшись втроём, подозревают друг друга.

Амальрик подчёркнуто социализирует игровую ситуацию, превращая её, по сути, в социальную сатиру, ужесточает рисунок террора красками чёрного, «садистского» юмора. Обрамлением действия, создавая кольцевую, замкнутую композицию, служит мотив жестокого садистского насилия, разработанный в стиле «чёрного юмора». Всё действие явно напоминает кукольный балаган, клоунаду, восходя, скорее, к театру русских авангардистов – обэриутов, нежели западных абсурдистов, использовавших подобные приёмы не в столь гротескной манере. Модус трагифарса находит выражение также в дефективности персонажей: у Мэри-Энн «нет зада», «плоская грудь», Сказочник страдает комплексом сексуальной неполноценности, дефективность Автомобилиста просто абсурдна: при его профессии тренера-гонщика он и дальтоник, и шизофреник, и паралитик.

Те же условные приёмы в построении действия, в разработке персонажей используются Амальриком в пьесах «Восток-Запад» (1963) и «Конформист ли дядя Джек?» (1964).

Пьеса «Конформист ли дядя Джек?» в общей подборке издания выполняет функцию «театрального разъезда», будучи помещённой после всех других пьес драматурга и перед заключающим сборник римейком гоголевского «Носа». Действие происходит в комнате московской квартиры среди развешенного на верёвках белья, где собралась интеллигенция и случайная публика в ожидании драматурга «дяди Джека», который должен прочитать новую пьесу. Ожидание затягивается, и, как положено в пьесе абсурда, оказывается безрезультатным: дядя Джек так и не появляется, но гости не скучают, занятые обсуждением пьесы, о которой известно уже со слов осведомлённого Критика, что в первом действии «Цирлин насилует Цимпельзона», во втором – «Цимпельзон насилует Цирлина», а в третьем – «Цирлин и Цимпельзон насилуют друг друга». Публике это представляется весьма «смелым», начинается спор, который принимает чем далее, тем более бурную и буйную форму.

В сцене спора об авангардном искусстве используется принцип повторения, или тавтология, речь героев обесмысливается, распадаясь на слогги, превращаясь в игру слов, а затем и вовсе становится поводом

для клоунады: герои кувыркаются, произнося слогги:

Критик (наступая на сына). Другое название – оп-арт.

Сын (наступая на критика). Другое название – поп-арт.

Дама. Оп-арт, оп-арт!

Дочь. Поп-арт, поп-арт!

Критик. Оп-арт поп-арта!

Сын. Поп-арт оп-арта!

Дама (в ярости). Оп!

Дочь (в ярости). Поп! Кувыркаются.

Критик (в ярости). Оп!

*Сын (в ярости). Поп!* [2, с. 216]

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

Все. Пришел-пришёл! Ха-ха-ха-ха!

Мы волчьи сыновья!

Пришел-пришёл! Ха-ха-ха-ха!

Живём в лесу не зря!

«<...> Все мечутся по сцене. Падают люстра. <...> рушатся декорации. Тут и пьесе конец: опускается занавес» [2, с. 232].

В сатирическом фарсе Амальрик издевается над диссидентствующей в кухнях интеллигенцией 60-х годов, радикализм которых, по большей части, носил эпигонский и конформистский характер. Это находит выражение в появлении бессменной представительницы домкома, при виде которой «диссиденты» немедленно «перекрашиваются» в лояльных советских граждан. Пародируя критический дискурс как официального, так и неофициального толка, Амальрик использует хорошо уже им отработанный приём смешения реплик из несовместимых речевых зон: бытовой, научной, художественной, политической, низкой, высокой и т. д. в общем речевом потоке полилога:

Критик. Система товарища Сидорова!

Дама. Жопа Иван Иваныча!

Подполковник. Традиции Некрасова!

Активистка. Пусть всегда будет солнце!

Журналист. Тысяча меньше миллиона!

Хозяйка. Головой мотать, как лошадь!

*Сын. Направлен в вытрезвитель!* [2, с. 230]

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

В своих драматургических экспериментах Амальрик в основном заимствует художественные идеи и технику западного театра абсурда, редко поднимаясь при этом до философских универсалий, концептуальных формул существования человека, его отношения к миру и мира к нему, он чаще всего «склоняет» поэтику абсурда на отечественные нравы. Как пишет Ю. Мальцев, «Амальрик считает, что нашу сегодняшнюю советскую действительность невозможно описать в манере старого реализма, отношения меж людьми усложнились и в то же время обесчеловечились (отчуждение), повседневная жизнь полна иррациональности, уродливости и абсурда, поэтому только новая, более сложная техника письма может справиться с задачей адекватного изображения сегодняшней жизни»[4, с. 3]. В пьесах А. Амальрика отразились его взгляды на советскую культуру, идеологию, а также на значимость и судьбу личности в государстве.

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

они не были востребованы и в новую эпоху гласности.

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

#### Список литературы

1. Амальрик А. Записки диссидента; предисл. П. Литвинова. – М., СП «Слово», 1991 [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://krotov.info/lib\\_sec/01\\_a/ma/lrik\\_08.htm](http://krotov.info/lib_sec/01_a/ma/lrik_08.htm) (дата обращения 10.02.2013).
2. Амальрик А. Пьесы. Фонд имени Герцена. – Амстердам, 1970. – 287 с.
3. Ионеско Э. Театр абсурда будет всегда / Ионеско Э. Собрание сочинений. Носорог: Пьесы. Проза. Эссе: пер. с франц.; сост., предисл. и прим. М. Яснова. – СПб.: Симпозиум, 1999. – С. 585–590.
4. Мальцев Ю. Вольная русская литература Часть 1. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://antology.igrunov.ru/authors/maltsev/vilna\\_lit\\_1.html](http://antology.igrunov.ru/authors/maltsev/vilna_lit_1.html) (дата обращения: 10.02.2013).