

Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 41–49.
ISSN 1999-5407 (print).
Chelyabinskij Gumanitarij. 2024; 1 (66), 41–49.
ISSN 1999-5407 (print).

Научная статья
УДК 82-2
DOI 10.47475/1999-5407-2024-66-1-41-49

МАЛЕНЬКИЙ БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК. КОНТЕКСТЫ И ИНТЕРТЕКСТЫ «ЖЕЛЕЗНОГО ВСАДНИКА» АЛЕКСЕЯ ЖИТКОВСКОГО

Артем Николаевич Зорин

Саратовский национальный исследовательский государственный университет
имени Н. Г. Чернышевского, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратов, Россия, ORCID: 0000-0002-2342-4039, art-zorin@yandex.ru

Аннотация. Анализ современного драматургического текста предполагает деконструкцию заложенных в нем интертекстуальных отсылов, определенных ситуацией тотальной игры со смыслами эстетических моделей и социокультурных парадигм предшествующих эпох. Пьесы постсоветских драматургов все больше анализируются с позиций пост- или метамодернизма – при этом особо маркируется повышенная значимость реконструкции интертекстуальных связей авторских высказываний и их интерпретаций в целостном художественном контексте. Пьеса Алексея Житковского «Железный всадник» (2022) актуализирует варианты петербургского текста русской литературы, соотносясь как с самими «Медным всадником», так и с традицией игровых отношений с пушкинской поэтикой в русской литературе XX века. Одноактная «история одной тренировки» в стиле карате сётокан у Житковского проассоциирована с различными уровнями культурной мифологии. Сюжетные модели выстроены вокруг древнегреческого мифа о Кадме – который после победы над священным драконом должен сам превратиться в дракона – с активизацией в читательском сознании инверсий этой истории в восточном фольклоре (вьетнамская сказка о драконе), в философских притчах буддизма («если встретишь Будду, убей его»), в идеологии восточных единоборств. На диалоговом уровне ироническая интонация в обращении к восточной тематике актуализирует стилистические поиски прозы В. Пелевина и В. Сорокина, уходящие корнями в пушкинские аллюзии поэтики обэриутов. В конечном счете инициационный сюжет пьесы обнаруживает прямую перекличку с поэтикой рыцарского романа – аллюзийно воспроизводя эпизод победы Парцивала над Красным Итером («Парциваль» В. фон Эшенбаха), кардинально меняющий статус главного героя. Использование глубокой мифопоэтичности позволяет драматургу рельефно обозначить широкую социокультурную проблематику перемен общественного сознания и позиционирования мужского начала в обществе 2020-х годов.

Ключевые слова: современная драматургия, русская драматургия, «Железный всадник», А. Житковский, интертекстуальность в литературе.

Благодарности: Автор выражает признательность участникам семинара «Опыты “медленного чтения” русских художественных текстов рубежа XX- XXI веков» (НИУ СГУ им. Н.Г. Чернышевского, 26 октября 2023 г.) А. Савельевой и М. Верёвину за ценные советы и уточнения при обсуждении материалов статьи.

Для цитирования: Зорин А. Н. Маленький большой человек. Контексты и интертексты «Железного всадника» Алексея Житковского // Челябинский гуманитарий. 2024. № 1 (66). С. 41–49. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-41-49

Original article

LITTLE BIG MAN. CONTEXTS AND INTERTEXTS OF *THE IRON HORSEMAN* BY ALEXEY ZHITKOVSKY

Artem N. Zorin

Saratov State University, Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia, ORCID: 0000-0002-2342-4039, art-zorin@yandex.ru

Abstract. The analysis of a contemporary dramatic text involves deconstructing the intertextual references embedded within it, which are defined by a situation of total play with the meanings of aesthetic models and sociocultural paradigms of preceding eras. Plays by post-Soviet playwrights are increasingly analyzed from the perspectives of post- or metamodernism. In this context, the importance

of reconstructing the intertextual connections of authorial statements and their interpretations within a cohesive artistic context is particularly emphasized. Alexey Zhitkovsky's play *The Iron Horseman* (2022) actualizes variants of the Petersburg text of Russian literature, while being correlated with both *The Bronze Horseman* itself and the tradition of playful relations of Pushkin's poetics in Russian literature of the 20th century. Zhitkovsky's one-act "story of one training session" in the style of Shotokan karate is associated with various levels of cultural mythology. The plot models are built around the ancient Greek myth of Cadmus, who, after defeating the sacred dragon, must himself transform into a dragon, with activations in the reader's consciousness of inversions of this story in Eastern folklore (the Vietnamese tale of the dragon), in Buddhist philosophical parables ("if you meet the Buddha on the road, kill him"), and in the ideology of Eastern martial arts. At the dialogic level, the ironic tone in addressing Eastern themes actualizes the stylistic explorations of the prose of V. Pelevin and V. Sorokin, which are rooted in Pushkinian allusions and the poetics of the Oberiuts. Ultimately, the initiatory plot of the play reveals a direct dialogue with the poetics of chivalric romance by allusively reproducing the episode of Parzival's victory over the Red Knight (Wolfram von Eschenbach's *Parzival*), which fundamentally changes the status of the main character. The use of deep mythopoetic significance allows the playwright to prominently mark the broad sociocultural issues of changes in public consciousness and the positioning of the masculine principle in society in the 2020s.

Key words: modern drama, Russian drama, "The Iron Horseman", Alexey Zhitkovsky, intertextuality in literature.

Acknowledgments: The author expresses gratitude to the participants of the seminar "Experiences of "slow reading" of Russian literary texts at the turn of the 20th and 21st centuries" (National Research University SSU named after N.G. Chernyshevsky, October 26, 2023) A. Savelyeva and M. Verevin for valuable advice and clarifications when discussing the materials of the article.

For citation: Zorin A. N. (2024) Little big man. Contexts and intertexts of *The Iron Horseman* by Alexey Zhitkovsky. *Chelyabinskij Gumanitarij*, 1 (66), 41–49. doi: 10.47475/1999-5407-2024-66-1-41-49

Современная отечественная драматургия включает читателя / зрителя в тотальную игру со смыслами предшествующей традиции, чаще всего с каноническим сводом произведений или в перспективе живой театральной ситуации, когда инкорпорирование метатеатральных элементов в структуру художественного текста «становится не просто межродовой и межвидовой перекодировкой, а и интерпретацией текстов-источников, <...> позволяющей автору изложить свой взгляд на драму и на театр» (Доманский, 2023: 101). Это неизбежная дань литературоцентризму и устойчивости драматургической преемственности, опирающейся на прорывные достижения классики – от Пушкина до Чехова. Пьесы постсоветских драматургов все больше анализируются с позиций пост- или метамодернизма – при этом особо маркируется роль реконструкции интертекстуальных связей авторских высказываний и их интерпретаций в целостном художественном контексте (см.: Гончарова-Грабовская 2021). Так, оценки пьесы Алексея Слаповского «Мой вишневый садик» – одной из самых успешных среди текстов новой российской драмы на мировой сцене – намечают постепенное углубление ее анализа не только в проекциях открытых аллюзий с чеховской поэтикой, как, например, в статьях Н. Л. Вершининой (см.: Вершинина 2012) и Е. Н. Петуховой (Петухова 2018), но и с целостной традицией российской экзистенциальной драмы (см.: Меркушов 2023). Ситуация сложного культурного диалога все отчетливее проступает при попытке оценить трансформацию образа героя рубежа XX-XXI вв.¹

«Железный всадник» Алексея Житковского – пьеса 2022 года, обратившая на себя внимание исследователей на многих читках и лабораториях современной драматургии. Она соотносится с широким контекстом постсоветской ментальности российского общества XXI в., элементами современных социально-политических реалий и эстетических доминант.

Сюжет построен вокруг одной пробной тренировки по карате в спортивном зале, арендованном в школе. Однако простая встреча тренера и ученика от знакомства с базовыми принципами карате стиля сётокан (шокотан) постепенно перерастает в мировоззренческое столкновение и – далее в открытый поединок на татами.

Расставляемые на читках акценты (автору статьи удалось побывать на одной из них в высокопрофессиональном исполнении, о других также есть информация) раскрывают диалогический потенциал пьесы, но далеко не всегда учитывают специфический культурологический фон, скрытый в подтекстах уникального по своей природе драматического произведения.

Название «Железный всадник» напрямую ассоциируется с заглавием пушкинской поэмы и провоцирует на обнаружение интертекстов. Попытка реконструировать эти пласты нарратива заставляет подозревать, что игра носит тотальный характер – от открытого этического посыла она свободно уходит в пространство медитативной «игры в бисер», мимикрируя под «Чапаева и Пустоту» Виктора Пелевина – иконический постмодернистский метатекст 1990-х.

Интертекстуальность пьесы представлена на нескольких уровнях: художественная классика (собственно, «Медный всадник» и ассоциированные с ним петербургский текст русской литературы, а также дуэльный сюжет в отечественной классике – и далее в вестерне, дзидайгеки, гонконгском боевике); восточной философии в сочетании с кодексом карате и идеологией единоборств в целом, социокультурный

¹ Автор выражает признательность участникам руководимого им семинара «Опыты "медленного чтения" русских художественных текстов рубежа XX-XXI веков» А.С. Савельевой, М.М. Верёвину, Д.В. Муравьеву за ценные советы и наблюдения при обсуждении пьесы (НИУ СГУ им. Н.Г. Чернышевского, 26 октября 2023 г.).

и публицистический контекст темы мужского начала в постсоветском и постиндустриальном обществе – от Виктора Пелевина до Чака Паланика (культовые «Чапаев и Пустота» и «Бойцовский клуб» такие же одноклассники-конкуренты, как «Утомленные солнцем» и «Криминальное чтиво»).

Само понятие «железный всадник» (киба-дачи) – оборонительная стойка каратиста на широко раздвинутых и полусогнутых ногах, позволяющая ощущать максимальную устойчивость и при этом создать большую амплитуду при движении корпусом. Именно эта стойка может служить источником «удара из пустоты» рукой – из кажущегося противнику неподвижного положения. В самом карате понятие «железный всадник» неоднозначно, помимо стойки оно означает также базовое ката – систему строгой последовательности движений; их четкая, усердная отработка и качество исполнения лежат в основе искусства начинающего каратиста и определяют в дальнейшем уровень его мастерства. А стойка киба-дачи настолько универсальна в восточных практиках, что задолго до появления карате она стала базовой в мастерстве артиста древнего индуистского театра кутияттам. Всё это открывает перспективы для оценки метатеатральной природы «Железного всадника».

Аллюзии на пушкинского «Медного всадника» возникают в пьесе опосредованно – человек примеряется к системе властных кодов мужского сообщества, которые должен усвоить и подчиниться им. Однако герой неопит нарушает это устойчивое равновесие, прерывает всеислие наставника как носителя высшего атрибута власти (в данном случае в этой роли выступает тренер с сертифицированным черным поясом). Его финальный жест рукой в тренировочном ударе подобен порыву Евгения в «Медном всаднике» погрозить кулаком статуе Петра Великого (что служит скрытой аллюзией на восстание декабристов (см.: Богданова 2017: 45-73) и воспроизводит ситуацию сыновьяго бунта против отца (см.: Перзекке 2010)). Жест обозначает пределы доминирования и переходит в жест/прием победителя-ученика в адрес побежденного учителя. Координатор системы в лице Владислава предстает уязвимым «маленьким человеком», так же страдающим от некоей карающей длани, как и Андрей из «Железного...», и Евгений из «Медного всадника», что было немыслимо для эстетики XIX века.

В «Железном всаднике» интертекст великой петербургской повести не предьявлен открыто, но растворен во всем образном строе – местами как напоминание о поэтике обэриутов и неообэриутов (подобно отмеченному Анной Герасимовой отношения Введенского к «Медному всаднику»: «представляется, что пушкинская поэма растворена в творчестве Введенского, как сахар в чашке чая» (Герасимова 2021: 733)). Заголовочный комплекс автоматически ассимилирует пьесу в пространстве петербургского текста, усиливая актуальные аллюзии в репрезентации образа власти. Опосредованное здесь может раскрываться через интертекст Хармса и Введенского, испытавших пушкинское влияние и инкорпорировавших абсурдизм элементов пушкинской эстетики в собственное творчество.

Пьеса заканчивается словом «яме», по-русски оно означает «закончили» или – «всё». Так и обэриуты любили завершать свои произведения словом «всё».

При всей кажущейся злободневности текста, он апеллирует сразу к нескольким эпохам отечественной истории, пытавшимся преодолеть регламентированные границы маскулинности². Карате (шире – любой «бойцовский клуб») в позднеперестроечных и советских реалиях, а также в «нулевые» (времени собирать камни) – часть сюжета о феодальной раздробленности и междоусобице, где зависимость от вассала от сюзерена носит тотальный характер, далее – о собирательстве земель вокруг великого княжьего престола.

Бытовой план пьесы скрывает широкий социально-исторический и культурный фон, который может быть реконструирован, это тем более важно, так как мир эпохи 2000-х осмыслен в современной гуманитарной науке далеко не столь подробно, как эстетика позднесоветского и сокрушенного советского проекта, захватившая отчасти и 90-е годы.

Необходимость проанализировать интертекстуальный абрис пьесы спровоцирована ее интерпретацией в рамках лаборатории «Видимоневидимо» в Саратовском театре драмы им. И.А. Слонова в 2023 году, где режиссеру Владимиру Кузнецову было недостаточно авторских указаний и простого следования логике сюжета. Он сочинил сцены детства и семейных бесед героев с отсылками к этике Достоевского, к библейским заповедям о подставленной левой щеке, непротвлению злу насилием и добру с кулаками. Проартикулированные флэшбеки в детство центрального персонажа дополнили для зрителя 2023 г. мотивационные импульсы выбора героем вида спорта по законам «я в предлагаемых обстоятельствах» и прорисовали целостную этическую систему (правда, при таких акцентах автор должен был бы привести героя в секцию карате кёкусинкай – жесткого, предельно силового направления этого вида спорта, а не «внутреннего», предполагающего опору на духовные практики стиля сётокан). Однако уводили в сторону от аллюзий, заложенных в самой пьесе и рассчитанных на постановку в традициях нереалистического, а игрового театра. Восточный колорит, проступающий на уровне сюжета пьесы, намечает потенциальное

² В основе статьи – доклад, прочитанный на Международной научной конференции «Белые чтения» 20 октября 2023 г. в РГГУ. Вышедший после этого на экраны сериал «Слово пацана» Ж. Крыжовникова заставляет задуматься о более широком круге ассоциативных рядов в сюжетной канве «Железного всадника» – и о более широких пластах временных и мотивных переключек с рядом феноменов поздне- и постсоветской эпохи.

воздействие на смыслы текста иной символической театральной культуры – японской, в которой ритуальные движения и жесты столь же запрограммированы и выстроены, как система отработки последовательных движений ката в карате.

В принципе, система ката в карате могла бы быть достойным руководством для развития биомеханики актера. Впрочем, поскольку и китайские, и производные от них японские системы боевых искусств восходят к индийской йоге, то можно сказать, что затрагиваемая в пьесе проблематика требует от актера отношения к карате как к наследнику йоги, которой, как убедительно доказываются современными исследованиями, вслед за Н. В. Демидовым и Л. А. Сулержицким активно интересовались и практиковали ее принципы К. С. Станиславский³ и М. А. Чехов (см.: Черкасский 2011). «Чехов рассматривал излучение как один из важнейших приемов актерской психотехники» (Черкасский 2009: 286). Многочисленные свидетельства раскрывают системный подход и создателя метода к восточным практикам. Так, «К.С. Станиславский в марте 1912 г. проверяет на себе теорию йоги .<...> После спектакля «Провинциалка» по И.С. Тургеневу он отметил, что «благодаря общению с солнечным сплетением чувствовал себя хорошо – игралось» (Шахматова 2020: 60). А на лекциях ноября 1919 года для актеров МХТ он же констатировал: «Оказывается, тысячу лет тому назад они (йоги) искали то же самое, что мы ищем, только мы уходим в творчество, а они – в свой потусторонний мир» (Радищева 1999: 60–61). «Йога подготовила синтезирующие открытия позднего Станиславского – концепцию неразрывности психофизиологического бытия человека, метод действенного анализа и этюдную технику, в которых система окончательно предстала как целостный подход к творчеству актера, обращенный ко всем сторонам его аппарата – сознанию, телу и духу» (Черкасский 2010: 270). Практика йоги позволила вывести методологию работы актера над собой и образом на качественно иной уровень, способный выражать глубочайшие мотивы психологии героя и в то же время добиваться полного самоконтроля в процессе исполнительства.

Обращение актеров к практике карате – более военизированной ветви боевых искусств, восходящей к йоге – демонстрирует и некий вектор развития индивидуального актерского мастерства в стремлении выйти на диалог с современником. У Станиславского, Демидова, Чехова в смутные пред- и постреволюционные годы – медитации и йога, у актера XXI века – карате и ката. Со слишком разным бэкграундом выходят творцы театра из жёсткого перестроечного времени. Сама расстановка исходных точек заставляет задуматься об истоках дегуманизации искусства в постсоветский период и оказывается едва ли не более масштабной, чем в постреволюционные времена. В данном случае речь идет об отечественном явлении, но проблему можно расширить, распространив вопрос на контраст гармонических поисков метода и трансгрессии постдрамы вообще. Например, в саратовской театральной среде значительное число ключевых артистов в 1990-е были тренерами по восточным единоборствам – это давало финансовую возможность выжить, и удержаться на плаву, добиться актерской самодисциплины в ситуации резкой смены ценностных ориентиров, не располагающих к жесткой самооценке, сохранить ощущение мужского начала. Это было проблематично – при нищенских зарплатах не только демонстрировать, но и обрести чувство уверенности и защищенности, выработать навыки отношений учителя-ученика, востребованные в театральной педагогике. Было бы любопытно провести исследование на эту тему – по социологии театра – о дополнительных компетенциях артистов, спровоцированных 90-и годами, и о влиянии единоборств на художественную среду в эту переломную эпоху.

НА ЗЕРКАЛО НЕЧА ПЕНЯТЬ

В качестве эпиграфа Житковский взял знакомую многим фразу: «Как полированная поверхность зеркала отражает всё, что находится перед ним, а тихая долина разносит малейший звук, так и изучающий каратэ должен освободить себя от эгоизма и злобы, стремясь адекватно реагировать на всё, с чем он может столкнуться. В этом смысл иероглифа „пустой“ / Гитин Фунакоси». Хотя этот текст цитируется во множестве интернет- и печатных источников, найти изначальный вариант представляется проблематичным. Текст эпиграфа отражает известный переход от первоначального обозначения традиционного японского единоборства каратэ-но, введенного в XVIII в. Сакугавой как дань традиции шаолиньской школы боевых искусств – китайская рука, – к другому равнозвучному иероглифу «кара» в значении «пустой» и упоминанием пути («до») – каратэ-до. В последние годы фраза возникает и в ряде научных статей (Брызгалов, Коротких Углов 2017: 53), но прямого цитирования и конкретных ссылок нет. Принципиально то, что в отечественной традиции развития каратэ она стала олицетворением философии этого стиля единоборств.

³ «Изучение основ древнеиндийского учения о человеке, начавшееся для Станиславского в тот самый 1911 год, когда система была объявлена официальным методом работы МХТ, оказалось не просто «очередным увлечением Константина Сергеевича». Оно вылилось в долгосрочное и оплодотворяющее воздействие йоги на поиски автора системы и его учеников. Многие поколения актеров при жизни Станиславского – и актеры Первой студии в 1910 годы, и певцы Оперной студии в 1920-е годы, и студийцы Оперно-драматической студии в 1930-е проходили через базовые упражнения системы, основанные на йоге. Многие поколения и после Станиславского, делая ежедневный туалет актера по системе, отдавали дань йогическим принципам, порой – благодаря советской цензурной политике в области искусства и культуры – даже не осознавая того». (Черкасский 2009, с. 300).

Стартовый мотив этой фразы «отзеркаливает» важнейший интертекст русской драмы – эпитафия к «Ревизору» Н. В. Гоголя. Вслед за классиком, автор «Железного всадника» заключает в эпитафии этическое начало и призыв к читателю/зрителю всмотреться в самого себя. При этом у российского читателя в восприятии понятия «пустой» возникает диссонанс на стыке восточного и западного менталитетов – зеркало «Ревизора» отражало пустоту Хлестакова как мнимую форму, лишённую подлинного духовного содержания, как дьявольскую способность персонажа принять любое обличье – и чтобы искушить, и чтобы уйти от наказания за преступления и грехи (Гоголь о контактах Хлестакова с чиновниками: «Они словно бы сами кладут ему все в рот и тем самым создают разговор»⁴). У Житковского эпитафия может восприниматься как стартовая точка к самопознанию Андрея – его не вполне осознанный выбор секции карате сам по себе нуждается в отрефлексированности и наполнении смыслом пути (до) в процессе пребывания под опекой мастера.

Стремление Фунакоси в 1935 г. освободить термин каратэ от упоминания китайских корней этого вида единоборства вполне отвечает политическому заказу на тотальную культурную суверенность, при этом кристаллизует крайнее понимание уникальной формы развития боевого искусства в рамках национального менталитета. Заложенная Фунакоси возможность адепту стиля «впустить в себя» пустоту предполагает путь личности к адекватной оценке мира и движение навстречу открытиям – и духовного порядка, и для экспансии вовне.

Вторая часть эпитафии явно отсылает к названию, как уже ранее упоминалось, одного из главных текстов русской литературы 1990-х – «Чапаев и Пустоте» Виктора Пелевина. Структура пьесы подчеркнута соотносится с диалоговой формой этого романа, где все разворачивается вокруг новых ролевых моделей и типов героев на фоне рассуждений, окрашенных флером восточной философии – итог торопливой попытки при новом социологическом подходе заместить в культурном сознании постсоветского человека канонические формы классической диалектики.

СОРОКИН LIGHT

Впрочем, «Железный всадник» в этом направлении не выстраивает многоуровневых иерархий смыслов, объединяющих оккультные опыты радикалов начала XX века, мистицизм модерна, эстетику Рериха, поиски Шамбалы и киноязык «Потомка Чингисхана». В принципе, «Чапаев и Пустота» объединяет эстетику пудовкинского «Потомка» и «Чапаева» братьев Васильевых. «Железный всадник» отказывается от ставшей традиционной в этом литературном направлении прямой интертекстовой игры с Пелевиным, избегает абстрактных аллюзий с восточной философией, не размыкая круг литературных ассоциаций почти до бесконечности, как это сделано в самом культовом романе 1990-х. Однако смесь русского с японским – в диалоговой структуре пьесы используется обывательная терминология карате – отсылает к постмодернистским языковым опытам Пелевина и Сорокина, предлагающим игру с контекстами культурной парадигмы постсоветской эпохи.

Комически обыгранное соседство японского с нижегородским, комичные попытки объяснить на пальцах константы идеологии карате, уходящей корнями в многовековую восточную философию, невольно отсылают и к ранним рассказам Владимира Сорокина с азиатским флером – «Ю» и «Сонетные». Особенно «Сонетным», своей псевдодраматургической формой футуристического молодежного диалога на воображаемом сленге синтезирующим русский новояз с китайскими словами, что соотносимо с общей языковой структурой сорокинского опыта механического письма, моделирующего антиутопический образ постлитературоцентрического общества.

Главные герои сталкиваются с системой правил и ограничений, которая жестко оговорена и при этом воспринимается как предельно органичная, а потому должна быть понятна интуитивно. Кодекс поведения и свод терминов карате выступают здесь в гипертрофированной миромоделирующей роли/функции. Афишная ремарка пьесы знакомит только с именами героев, не обозначая ни возраста, ни социальное положение, что значительно повышает роль семантики каждого имени.

В пьесе четыре персонажа с «говорящими» именами. Тренер *Вячеслав* (в значении имени лежит определение «наиславнейший», соответствующее его доминирующей позиции учителя школы единоборств). *Андрей* – мужчина среднего возраста, пришедший на пробную тренировку с желанием после долгих лет размеренной жизни осуществить мечту детства и попробовать стать каратистом (его имя если не прямо соотносено с ономастическим исходным значением «мужественный» – особенно когда герои вдруг начинают выяснять, почему он не призывался в армию, – то подчеркивает стремление обрести эту абсолютную мужественность после многих лет ее пребывания в подавленном состоянии). *Степан* – герой, навязчиво называющий Вячеславу по телефону с требованием скорее выйти на спарринг – он рвется вступить с тренером или его учениками в открытый поединок; это редкое сейчас в России имя, но оно достаточно распространено (особенно в женском варианте) в сопредельных славянских странах,

⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М.: Наука, 2003. Т. 4. 909, (2) с. С. 109.

и, возможно, проассоциировано с песней-победительницей «Евровидения»-2022. *Алексей* – в финальной сцене пришедший на первый урок секции уже к Андрею новый ученик, который должен бросить вызов замкнутому кругу сторонников смертельных актов самоутверждения (помимо исходного значения имени как «защитника» оно ассоциировано с «тишайшим» царем и с фигурой Святого Алексия – смиренного странника, покинувшего Рим ради проповеди в Сирии, после многих лет странничества вернувшегося в отчий дом и прожившего в нем 17 лет до самой смерти непризнанным и неузнанным, и с именем царевича Алексея, поплатившегося за оппозиционность к реформаторской деятельности отца, Петра Великого). Весь этот комплекс аллюзий подчеркивает традиционалистское смирение героя пьесы Житковского как своего рода «глубинного человека» и наивного странника, который может разорвать абсурдный круг смертельно опасных испытаний на татами.

Сцена знакомства нового ученика с терминологией карате на японском ведет поначалу к череде забавных сцен с коммуникативной неудачей. По своему характеру эти сцены отсылают к традиции ранней русской комедии – к периоду галломании русского дворянства на рубеже XVIII-XIX вв., в момент столкновения исконных жизненных представлений и нового культурного кода, предполагавшего освоение иной культуры в качестве образца изящного/высокого стиля (в частности, «Урок дочкам» И.А. Крылова – в свою очередь, вариации на тему «Смешных жеманниц» Мольера). В диалогах «Железного всадника» то и дело проступает смесь «французского с нижегородским» – выдержать существование в пределах японского стиля в пространстве российского школьного спортзала героям почти невозможно.

Герой должен усвоить простые термины на японском и действовать строго по счету этих закодированных слов, имеющих значение только в спортзале, не обладающих многозначностью и иными смыслами за его пределами – как в армии на «ать-два». Эти экзотические числительные обозначают у Житковского отдельные явления пьесы. В тексте возникает некоторая путанность транслитерационных систем при воспроизведении японских слов. В России для этого чаще всего используется система Поливанова – в ней нет букв ж, ч, ш. Вместо них з, т, с. Но ряд слов воспроизведен в калькированной на русский транслитерационной системе Хеброна, которая использует для записи японских слов на латинице больший набор звуков. У Житковского смешение этих систем возможно даже в пределах одного слова и, по сути, передает терминологическую неопределенность переходной эпохи, когда даже сам стиль карате именуется шотокан, хотя может в более точной транскрипции обозначиться как сётокан. Первое явление пьесы обозначено словом «ич» – в варианте числительного это было бы «ичи». Автор использует разговорную форму в письменной речи. Все это явно подчеркивает условность языкового знания – а с ним и самой философии боевого искусства и менталитета в иной культуре.

Смещение номинаций и терминов характеризует не только языковую неопределенность в конкретных обстоятельствах, но и саму ситуацию интуитивного, до конца нерегламентированного усвоения кодексов карате по-русски. В этой зоне терминологической недоговоренности можно уловить само переходное состояние секций единоборств в отечественной культуре спорта: от запрещенного подвала в 1970-е к силовому искусству для избранных, популяризируемому видеосалонами в 1980-е, от эпицентра криминала в 1990-е до места силы в попытке реинкарнации советского в 2000-е, когда помудревшие сенсеи и уволенные в запас после массового сокращения армии офицеры в философии карате/дзюдо/ушу/айкидо увидели единственную возможность передать свои ценности следующему поколению, на руинах национального самосознания внушить юным подопечным принципы самовоспитания, взаимовыручки и сплоченности, помноженные на «силу духа да силу воли», в рамках представлений уже рухнувшей советской империи.

Завершится этот странный диалог победой Давида над Галиафом – герой случайно «вырубит» тренера ударом «пустой руки» – потом этим же обретенным приемом сразит и ворвавшегося в зал неудержимого Степана. Этот акт убийства – невольного и сознательно удвоенного (по-раскольниковски) станет для Андрея переходом от жертвы к «право имеющему», раскроет в нем самом скрытую бойцовскую сущность – она проявится в телефонном разговоре с женой и сыном, где он от слов нежности и заботы переходит в конце к коротким повелительным фразам о мужском долге, перемежающимся отрывистыми, диссонирующими механической интонацией словами счета на японском. Теперь Андрей занимает лидирующую позицию в позе «железного всадника», на глазах зрителя мгновенно усвоив ранее недоступный для его понимания лексический пласт карате. Инициационная логика работает здесь по устойчивому принципу мужецентрического европейского романа: так, в ключевом для жанровой традиции романе Эшенбаха Парциваль, одетый в шутовской наряд, убивает Красного Итера в идеальном доспехе, после чего наряжается в его лапы и признается храбрейшим из рыцарей – с этого абсурдного поединка (потом окажется, что убитый Итер был еще и кузеном Парциваля) начинается путь героя через испытания к высшему рыцарскому признанию и статусу правителя Мунсальвеша (Монсальвата).

Абсурдистский трагикомический финал «Железного всадника» отсылает к возникающему нередко у Пелевина мотиву «Если встретишь Будду на своем пути – убей его». В основе этой сентенции – слова патриарха буддийской традиции Чань – Линьци об искоренении уверенности в чужом опыте, о преодолении

преклонения перед авторитетами (в то время к Линьцзи приходили ученики, воспитанные в духе учения Конфуция, то есть беспрекословного подчинения личности учителя или наставника). Каждый потенциально может стать Буддой. В пьесе этот мотив реализуется в конкретное действие. Учитель и начинающий ученик меняются местами. Поссорившийся с супругой Андрей побеждает мастера неожиданным ни для кого взмахом «пустой» руки. И, в итоге, сам встает на его место.

Тема победителя-ученика, к которому переходит мастерство превзойденного учителя – одна из основных в фильмах о восточных единоборствах – вплоть до гонгконгского боевика и его итоговой постмодернистской жанровой саморефлексии в «Убить Билла» Квентина Тарантино. Этот мотив к 2022 году, времени создания Житковским «Железного всадника», снова визуализирован Тарантино в «Однажды... в Голливуде», в частности, в сцене поединка героя Бреда Пита и кумира нескольких поколений подростков – Брюса Ли, закончившегося победой безвестного каскадера. У Тарантино заявленный в этой полукомической сцене мотив постепенно разрастется в центральный конфликт фильма и перейдет в конечный поединок героев с бандой Мэнсона: к финалу он будет явлен как попытка представителей «старого» Голливуда дать отпор тем его поклонникам, которые решаются взорвать фабрику грез изнутри. Эта концепция будет отвечать метакинематографической установке самого Тарантино – являющегося олицетворением современного метамодернистского подхода к киноинтертексту, преклоняющегося перед своими учителями-предшественниками в спагетти-вестерне – не десакрализирующего или преодолевающего их эстетику, а развивающего ее в бережном диалоге с режиссерами 1960-70-х годов (см.: Зорин 2021).

Мотив смены ролей побежденного хранителя и освободителя восходит к мифологической доминанте сюжета, традиционно лежащей в основе современных авторских высказываний. В пьесе Житковского это проекция истории Кадма, основателя Фив и победителя священного дракона Ареса (Марса), охранявшего заповедный родник и услышавшего (в изложении Овидия) после сражения волю богов:

Что, Агенора сын,
созерцаешь Змея убитого? Сам ты тоже окажешься змеем!⁵

Позже вариант сюжета проявится в широком диапазоне множества вариаций вплоть до великана Фафнера, в «Кольца Нибелунга» Р. Вагнера, где Фафнер, убивший ради золота брата, превращается в охраняющего сокровища дракона. Широко известна отечественная мультипликационная версия этой истории А. Снежко-Блотской «Дракон» («Союзмультфильм», 1961), созданная по мотивам сказок Вьетнама и Бирмы, – в ней каждый победивший охраняющего сокровищницу дракон сам при виде несметных богатств превращается в дракона.

Герои «Железного всадника» ощущают и даже позиционируют свою инаковость по отношению к традиционному национальному социокультурному пространству, через кодифицированный язык и стиль отношений выстраивая новые иерархические и ценностные категории и связи, соотносящиеся опосредованно с привычным жизненным укладом. Именно этот мотив становится источником комического непонимания героями друг друга и попыткой прощупать совпадения/несовпадения мировоззренческих границ другого.

«Железный всадник» – это явление новой драмы, ориентирующейся на документальность в отображении среды? Или это жест метамодернизма, где деконструкция кодов предшествующих этапов культуры раскрывает новые ценностные ориентиры произведений? Стремление к реалистичности как исчерпывающей возможности в трактовке мотивов поступков и эмоций героев отражено в фестивально-лабораторной судьбе пьесы, однако текст, безусловно, представляет собой высказывание более высокого порядка – подобно внешне реалистической структуре сериала «Слово пацана». «Железный всадник» драматургически предшествует феномену этого популярного фильма, хотя стремится притчево говорить на очень близкие темы – о попытке сохранения мужской идентичности на развалинах советского проекта по созданию нового человека.

В феврале 2024 года состоялась премьера пьесы Житковского в постановке Арсения Мыщыка под названием «Удар судьбы» (перемена названия снова демонстрирует режиссерскую переакцентировку авторских смыслов). Постановка основана на успешном показе этим же режиссером эскиза спектакля в рамках лаборатории IV театрального фестиваля LOFT (2023). В спектакле осталось только два героя из четырех, действие перенесено из спортзала в большую комнату частной квартиры советской планировки – с коврами и фанерной советской мебельной стенкой. Анонсы премьеры Театра на Васильевском сопровождалась комментарием о том, что в данной трактовке история первой тренировки учителя и ученика становится импульсом для разговора «о проблеме насилия и оружия, одно желание владеть которым способно втянуть в бесконечный круг вины и зла»⁶. А премьеры Калининградского драматического театра

⁵ Овидий. Собрание сочинений: В 2 т. М.: Биографический институт «Студия Биографика», 1994. Т. 2. 527 с. С. 57.

⁶ Редер К. В Театре на Васильевском покажут «историю одной тренировки» по Житковскому // Театр. 2024. 16 февраля. URL: <https://oteatre.info/udar-sudby-teatr-navasilvskom/> (дата обращения: 16.02.2024)

по той же пьесе сопровождается еще более жестким комментарием, что пьеса – «об опыте воспитания мужчины, его страхах, о науке побеждать и внутренней миграции в свой сугубо мужской мир»⁷.

ДИАЛОГ КАК ЗНАК ЭПОХИ

Единоборства – символ принадлежности к некоей касте «силовиков», в России весьма многочисленной. За постсоветское десятилетие можно констатировать значительный крен, возникший в вузовских предпочтениях позднесоветской и постсоветской российской элиты. Консерваторское, гуманитарное и сугубо научное образование на рубеже 1990-2000-х годов выпало из категории карьерно перспективного. Спад интереса к классическому искусству, низкие зарплаты людей культуры и науки кардинально изменили ландшафт элитарности – он стал все более напоминать дореволюционную Россию. Некие надежды на то, что новые Станиславские и Мейерхольды из семей успешных фабрикантов Алексеевых и Мейергольдов совершат прорыв в отечественном искусстве, оказались напрасными. Получившие максимальный образовательный набор дети из состоятельных и образованных семей делали выбор в пользу перспективного экономического или правового образования, строили карьеру через юридические институты и элитные академии силовых ведомств.

История героя, который приходит попробовать свои силы в карате – попытка вписаться в новую элитарную структуру и, вместе с тем, стремление построить свою судьбу по сугубо мужской модели.

Подводя итоги, можно отметить, что интертекстуальные ассоциации «Железного всадника» охватывают самый широкий диапазон интерактивных аллюзий: мифологический, социально-политический, историко-литературный. Они органично соединяют мотивы искусства и этики Востока и Запада, античности, средневекового эпоса, фольклорных и религиозных сюжетов Юго-Восточной Азии, высокой традиции классической русской литературы, экспериментов отечественного литературного авангарда XX века, массового кинематографа. И тем самым историей с внешне анекдотическим сюжетом отражают состояние русской культуры в переходную эпоху – от наследия 1990-2000-х к поиску новых представлений о координатах мужского начала в ситуации стремительно обновляемых общественных ориентиров и ценностей.

Список источников

Богданова О.В. Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX в.: (классика в новом прочтении). СПб.: Береста, 2017. 560 с.

Брызгалов И. В., Коротких В. Ф., Углов А. А. История адаптации каратэ к олимпийским играм 2020 г. // International Scientific and Practical Conference “WORLD SCIENCE”. 2017. № 6(22), Vol.6, June. С. 53-57 <http://ws-conference.com/>

Вершинина Н.Л. Драматургия А. И. Слаповского: динамика рецепции // Вестник псковского государственного университета. Серия: социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. 2012. № 1. С. 80-85.

Герасимова А. Бедный всадник, или Пушкин без головы : Реконструкция одного сна // Введенский А. Всё. М.: ОГИ, 2021. С. 708-738.

Гончарова-Грабовская С.Я. Современная русская драматургия (конец XX - начало XXI в.). Минск : Вышэйшая школа, 2021. 271 с.

Доманский Ю.В. Драма и театр в художественной эпике: «Земля Эльзы» Ярославы Пулинович в «Русской зиме» Романа Сенчина // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2023. № 3. С. 101-112.

Зорин А. Н. №2 после Леоне. “Однажды в... Голливуде” Квентина Тарантино и диалогизм спагетти-вестерна // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. №3. С. 109–127. DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-109-127

Меркушов С.Ф. Лиминальная нарратология драматургии Алексея Слаповского // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 1. С. 53-64.

Перзек А.Б. «Медный всадник» Пушкина. Семантический узел «отцовства и сыновства» // Вопросы литературы. 2010. №4. С. 283-294.

Петухова Е.Н. Трансформация чеховской традиции: «Шуточка» А. Чехова и «Шутка» А. Слаповского // Вестник Санкт-петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2018. № 2. С. 101-104.

Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений. 1917– 1938. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. 350 с.

⁷ Железный всадник // Калининградский драматический театр URL: <https://dramteatr39.ru/spektakli/jeleznyi-vsadnik> (дата обращения: 19.10.2023)

Черкасский С.Д. Йогические элементы системы Станиславского // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2010. № 1-2. С. 252-270.

Черкасский С.Д. Станиславский и йога. М.: РГИСИ, 2011. 111 с.

Черкасский С.Д. Станиславский и йога: Опыт параллельного чтения // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2009. № 3-4. С. 282-300.

Шахматова Е.В. Психическая энергия в актерской школе К.С. Станиславского и духовный опыт эпохи // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С.46–66. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-46-66

References

Bogdanova O. V. (2017) *Sovremennyy vzglyad na russkuyu literaturu XIX — serediny XX v. : (klassika v novom prochtenii)* [The modern view of Russian literature of the 19th – mid-20th centuries. (Classic in a new interpretation)]. St. Petersburg: Beresta, 560 p. (In Russ.).

Bryzgalov I.V., Korotkikh V.F., Uglov A.A. (2017) Istoriya adaptatsii karate k olimpijskim igram 2020 g. [History of adaptation of karate to the 2020 Olympic Games]. *International Scientific and Practical Conference "WORLD SCIENCE"*, 6(22), Vol. 6, June, 53–57, available at: <http://ws-conference.com/>, accessed 21.02.2024. (In Russ.).

Vershinina N.L. (2012) Dramaturgiya A. I. Slapovskogo: dinamika retseptsi [Dramaturgy of A. I. Slapovsky: dynamics of reception]. *Vestnik pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: social'no-gumanitarnye i psihologo-pedagogicheskie nauki*, 1, 80–85. (In Russ.).

Gerasimova A. (2021) Bednyj vsadnik, ili Pushkin bez golovy : Rekonstruktsiya odnogo sna [Poor horseman, or Pushkin without a head: Reconstruction of one dream]. *Vvedensky A. Vsjo*. Moscow: OGI, 708–738. (In Russ.).

Goncharova-Grabovskaya S. Ya. (2021). *Sovremennaya russkaya dramaturgiya (konets XX - nachalo XXI v.)* [Modern Russian drama (late 20th - early 21st centuries)]. Minsk: Vysheishaya shkola. 271 p. (In Russ.).

Domansky Yu. V. (2023) Drama i teatr v khudozhestvennoy epike: «Zemlya El'zy» Yaroslava Pulinovich v «Russkoy zime» Romana Senchina [Drama and theater in the artistic epic: “Elsa’s Land” by Yaroslava Pulinovich In “Russian Winter” by Roman Senchin]. *Vestnik RGGU. Ser.: Literaturovedenie. YAzykoznanie. Kul'turologiya*, 3, 101–112. (In Russ.).

Zorin A. N. (2021) № 2 posle Leone. “Odnazhdy v... Hollywood’e” Kventina Tarantino i dialogizm spagetti-vesterna [No. 2 after Leone. Quentin Tarantino’s “Once Upon a Time in... Hollywood” and the Spaghetti-Western intertextuality]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 3, 109–127. (In Russ.). DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-109-127.

Merkushov S. F. (2023) Liminal'naya narratologiya dramaturgii Alekseya Slapovskogo [Liminal narratology of Alexey Slapovsky’s drama]. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy*, 1, Vol. 8, 53–64. (In Russ.).

Perzeke A. B. (2010) «Mednyj vsadnik» Pushkina. Semanticheskij uzel «ottovstva i synovstva» [“The Bronze Horseman” by Pushkin. Semantic knot of “paternity and sonship”]. *Voprosy literatury*, 4, 283–294. (In Russ.).

Petukhova E. N. (2018) Transformatsiya chekhovskoy traditsii: «Shutochka» A. Chekhova i «Shutka» A. Slapovskogo [Transformation of the Chekhovian tradition: “The Joke” by A. Chekhov and “The Joke” by A. Slapovsky]. *Vestnik Sankt-peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizajna. Ser. 2: Iskustvovedenie. Filologicheskie nauki*, 2, 101–104. (In Russ.).

Radishcheva O. A. (1999) *Stanislavsky i Nemirovich-Danchenko: Istoriya teatral'nykh otnosheniy. 1917–1938* [Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko: History of theatre relations. 1917–1938]. Moscow: Artist. Director. Theatre, 350 p. (In Russ.).

Cherkassky S. D. (2011) *Stanislavsky i yoga* [Stanislavsky and yoga]. Moscow: RGI SI, 111 p. (In Russ.).

Cherkassky S. D. (2009) Stanislavskiy i yoga: Opyt parallel'nogo chteniya [Stanislavsky and yoga: Experience of parallel reading]. *Voprosy teatra. Proscaenium*, 3-4, 282–300. (In Russ.).

Cherkassky S. D. (2010) Yogicheskiye elementy sistema Stanislavskogo [Yogic elements of Stanislavsky’s system]. *Voprosy teatra. Proscaenium*, 1-2, 252–270. (In Russ.).

Shakhmatova E. (2020) Psikhicheskaya energiya v akterskoj shkole K. S. Stanislavskogo i dukhovnyj opyt epokhi [Mental energy in the acting school of K.S. Stanislavsky and spiritual experience of the epoch]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*, 4, 46–66. (In Russ.) DOI:10.35852/2588-0144-2020-4-46-66

Информация об авторе

А. Н. Зорин – доктор филологических наук, профессор, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского; Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова.

Information about the author

Artem N. Zorin – Dr. Sc. in Philology, Professor, Saratov State University; Saratov State Conservatoire.

Статья поступила в редакцию 27.03.2024; одобрена после рецензирования 29.03.2024;
принята к публикации 08.04.2024.

The article was submitted 27.03.2024; approved after reviewing 29.03.2024;
accepted for publication 08.04.2024.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.