

## ПЬЕСА А. ИВАНОВА «СТОЙКО ПАДАЮТ КИТЫ» В КОНТЕКСТЕ САМОРАЗРУШАЮЩЕГОСЯ ИСКУССТВА

**Валерий Валерьевич Дунников**

аспирант кафедры русской и зарубежной филологии Владимирского государственного университета им А.Г и Н.Г. Столетовых (Владимир, Россия)

e-mail: dunnikov.valery@yandex.ru

ORCID: 0009-0009-5283-6356

**А**ннотация. Принцип саморазрушающегося искусства в качестве целостной эстетической формы утверждается как ответ на реальные разрушения двух мировых войн. Саморазрушающееся искусство формирует особого зрителя, который сам пережил непосредственно или опосредованно опыт катастроф, но при этом не имеет языка для описания этого опыта как травматического. Это искусство поэтому переносит травму на уровень действия, оно перформативно, но также и интерпретативно-перформативное действие становится ключом для интерпретации как изображаемой реальности, так и приемов выразительности в этом искусстве. В театре саморазрушающееся искусство может быть и формой рефлексии над границами сценической выразительности. Идея разрушения как художественного жеста поначалу осваивается изобразительным и пластическим искусством, впоследствии распространяясь на музыку, литературу и театр. В пьесах Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора», Владимира Сорокина «Пельмени» и Ивана Андреева «Стойко падают киты» саморазрушение персонажей вписано в тотальную катастрофу: господство насилия в мире разрушает и быт, и способ существования, и речевую коммуникацию. Но если у Ерофеева и Сорокина к нему приводят определенные действия, то у Андреева – скорее, бездействие людей, не понимающих необходимости покинуть разрушающийся дом. Там, где Ерофеев и Сорокин разрабатывают сюжетные ходы, Андреев идет по пути когниции, изображая процесс распада языка, который ведет к непониманию между людьми. Новый тип саморазрушающегося искусства может быть поэтому определен как когнитивный тип, а пьеса Андреева – как гибрид саморазрушающегося искусства и искусства абсурда. Гибридизация разрушения и абсурда позволяет показать специфических героев времен современной медийной коммуникации, сатирически показав ее ограничения. Это сближает пьесу Андреева с произведениями классиков театра абсурда – Эжена Ионеско и Сэмюэля Беккета, но когнитивный фокус усиливает трагикомическое начало абсурдизма и его диалог с современным новым реализмом.

**К**лючевые слова: саморазрушающееся искусство, перформанс, театр абсурда, постмодернизм, абсурдизм, деструктивное искусство, деструкция, искусство руин, исторические фотографии, дегуманизация искусства

Изучение гибридных форм в искусстве требует понимания, как именно возможно соединение устойчивых и неустойчивых художественных форм. Литература и театр абсурда, при всей их перформативности, создают общую картину мира как всегда абсурдного: несмотря на перформативный характер, интенция такого искусства довольно устойчива. Саморазрушающееся искусство, напротив, эфемерно и концептуализирует реальность через постоянное оспаривание себя, оспаривание самого статуса искусства и возможности для искусства осмыслить реальность. Оно не абсурдно, оно не концептуализирует мир, а показывает, как насилие в мире может разрушить в том числе и структуры нелепого, странного и абсурдного. Можно было бы рассматривать саморазрушающееся искусство как следующий этап развития после искусства абсурда, но историческая картина развития литературы и искусства в XX в. сложнее. На примере новой пьесы современного российского драматурга мы покажем, как возможна гибридизация театра абсурда и саморазрушающегося искусства и как такая гибридизация позволяет лучше понять значение слова и словесной организации для осмысления катастрофических и однократных событий в современном мире.

Возникновение саморазрушающегося (деструктивного) искусства было обусловлено событиями Второй мировой войны. Пере-

жив связанные с ней потрясения, некоторые художники уже не могли создавать созидательные идеи. Слишком живы были в их памяти картины смерти и разрушения, ночные бомбардировки и «фабрики смерти». Некоторые из них сами были узниками концлагерей, другие потеряли родных и близких. Война настолько сильно изменила картину мира, что возвращение к прежней казалось невозможным.

Первоначально деструкция утверждала свои позиции в области изобразительного искусства. Здесь одним из основоположников направления считается Густав Мецгер. Надев каску, противогаз и защитные очки, художник разбрызгивал по холсту соляную кислоту. В результате вместо мазков на нейлоновом полотне, которое использовал Мецгер, оставались дыры. Они постепенно росли, а полотно исчезало, и за ним открывался «прекрасный вид на собор Святого Павла и Темзу с набережной Бэнксайд» [Толстова: 10]. Сам художник называл этот процесс «кислотной живописью действия» [Там же]. Так Густав Мецгер отражал свое понимание истории Европы, которая с начала Второй мировой войны оказалась теснейшим образом связана с идеей необратимых разрушений, тяжелейших моральных и физических травм, неминуемой катастрофой, после которой остаются лишь руины.

Мецгера считали своим учителем не только пошедшие по его стопам художники, но

и музыканты, которые во время своих концертов разрушали инструменты (в частности, группа “The Who”, лидер которой Пит Таунсенд действительно учился в художественном колледже, где преподавал Мецгер).

Произведением деструктивного искусства стала серия «Исторические фотографии», созданная Мецгером в 1990-е гг. Все фотографии созданы с помощью парадоксального приема. Они многократно увеличиваются – так, чтобы можно было рассмотреть запечатленное историческое событие в мельчайших деталях, но при этом глаз наталкивался на какое-либо препятствие – глухой забор, занавес или кучу мусора. Как пишет А. Толстова, «перед фотографией расстрела в Варшавском гетто навалена груда битого кирпича, фотография евреев, моющих улицы Вены после аншлюса, покрыта большим желтым полотнищем – чтобы ее увидеть, надо встать на колени, как изображенные на фотографии или как Вилли Брандт перед мемориалом в Варшавском гетто, и проползти под покрывалом» [Там же: 12]. К подобному фото-материалу обращался и выходец из России Борис Лурье, чьи близкие были расстреляны в Румбульском лесу, а сам он, пройдя через несколько лагерей, сумел выжить, перебрался в Америку и стал художником лишь для того, чтобы потребовать отмены искусства.

По словам А. Толстовой, фотографии разрушенных бомбардировками городов не оставляли сомнений в том, что «в ближай-

шие годы культурный пейзаж Европы изменится кардинально – станет пейзажем руин» [Там же: 10]. Искусство могло пойти по другому пути, проникнувшись пафосом восстановления и строительства. Но фотографии из концлагерей развеяли иллюзии художников. Как писал Т. Адорно, «после Освенцима чувство противится утверждению позитивности наличного бытия, видит в нем только пустую болтовню, несправедливость к жертвам; чувство не приемлет рассуждений о том, что в судьбе этих жертв еще можно отыскать какие-нибудь крохи так называемого смысла... В своих попытках возродиться после всего того, что произошло в ее вотчинах и не встретило сопротивления, культура окончательно превращается в идеологию, которой она потенциально и была...» (цит. по: [Там же: 10]). Адорно понимает культуру как индустрию, и в этом качестве она не может противостоять катастрофе. Самое большее, что может сделать художник, – своим зрительным и телесным опытом отразить катастрофу.

Ю.Б. Боров, представляющий условно либеральную концепцию внутри советской эстетики, вписывает феномен саморазрушающегося искусства в более широкий контекст модернизма, который он понимает как открытие непредсказуемости, сложности и абсурдности мира. По мысли ученого, человек не может противостоять этому напору абсурда и вынужден сопротивляться с помо-

щью самых неожиданных инструментов – таких, как пустота. Из этой концепции вырастает его определение саморазрушающегося искусства:

«Саморазрушающееся искусство утверждает близкую личность в мире “ничто”; любая ценность не имеет реального значения, ибо жизнь человека абсурдна; разрушение – негативное созидание и поэтому является эстетически содержательным процессом» [Борев].

В качестве примера саморазрушающегося искусства в литературе Ю.Б. Борев приводит книгу «Ничто», выпущенную в США в 1975 г. Она содержит 192 страницы, на которых нет ни строчки. Подобным образом автор выразил мысль: «мне нечего вам сказать» [Борев]. Следует отметить, что данная идея к тому времени была уже отнюдь не нова. В фильме Жана Кокто «Орфей» (1950), юный поэт-авангардист Сежест публикует свою поэму «Обнаженность», состоящую из пустых страниц, а его умудренный опытом коллега утверждает, что это вовсе не так смешно, как заполненная глупыми стихами бумага.

Таким образом, Ю.Б. Борев сближает, без достаточных доказательств, саморазрушающееся искусство и искусство пустоты. Но, заметим, между этими двумя искусствами есть и различие: искусство пустоты подразумевает обман зрительских ожиданий, тогда как саморазрушающееся искусство создает

новые ожидания, вступает в определенный диалог со зрителем. Именно наличие диалогического элемента в саморазрушающемся искусстве и позволяет рассматривать данный феномен применительно к драматургии и театру.

Одним из способов осмыслить общественное сознание после катастрофического опыта XX в. стало руиноведение, которое близко «исследованиям травмы», хонтологии и т. п. Руина понимается не просто как эстетический, но как сложный семиотический объект, указывающий и на идею смерти и разрушения, и на идею недостаточности нашего языка, который не может преодолеть травму, сделать ее бесследной. Руина и указывает на катастрофу, и восполняет недостаток языка, который не может сказать об ужасном и без руины проваливается в воронку ужаса. Примером подобной руины-символа стал знаменитый атомный дом в Хиросиме, который также называют купол Гэмбаку («Купол атомного взрыва»). Атомный дом стал одним из немногих зданий, уцелевших после того, как на город была сброшена атомная бомба. После войны полуразрушенное здание было укреплено, но не восстановлено, оставаясь красноречивым свидетельством одной из самых страшных трагедий XX столетия.

Тема руин, красной нитью проходящая через все произведения саморазрушающегося искусства, нашла отражение в гуманитарных исследованиях и эссеистике, к примеру,

в книгах В. Дегтярева «Память и забвение руин» [Дегтярев] и А. Шёнле «Архитектура забвения. Руины и историческое сознание в России Нового времени» [Шёнле]. Дегтярев рассматривает руины как своеобразный «философический инструмент», позволяющий наиболее ясно рассмотреть некоторые черты европейской культуры Нового времени. Он начинает свой исторический экскурс с руин Просвещения, но при этом не забывает и о руинах древнейших памятников культуры, видя в них особую притягательность:

«Разрушенный Парфенон, перенесший все то, что он перенес, прекрасен – возможно, из-за того, что нам приходится многое домысливать. В то же время реконструкции Парфенона, показывающие, каким он мог быть в целостности и сохранности, нас не удовлетворяют, в самом лучшем случае напоминая сухую и жесткую неогреческую архитектуру XIX века...» [Дегтярев: 40–41].

С точки зрения В. Дегтярева, руины интересны тем, что с их помощью можно, хотя бы в воображении, воссоздать любую историческую эпоху, тем самым как бы остановив время и не допустив окончательной катастрофы культуры.

А. Шёнле исследует значение, которое приписывается руинам в литературе, искусстве и в политическом дискурсе в переломные периоды истории, с XVIII в. до наших дней. Он освещает противоречивые факто-

ры, в разное время препятствовавшие признанию культурной ценности руин. Кроме того, А. Шёнле рассматривает руины во взаимосвязи с общим контекстом исторического сознания русской культуры и делает вывод, что две мировые войны стали для русского искусства как раз временем перехода к саморазрушающемуся искусству, к эстетизации наследия в качестве руины – например, Петербург, ставший Ленинградом, может рассматриваться как руина царской России, благодаря чему русская культура XVIII–XIX вв. рассматривается уже в усиленном эстетическом ключе, как сложная и продуктивная семиотика, а не как просто история социально-политических удач и неудач. Тем самым, для Шёнле искусство руин обладает потенциалом для нового осмысления миссии литературного слова в культуре.

Саморазрушающееся искусство обычно непосредственно связано с искусством перформанса. Руина фигурирует здесь как перформанс самой природы, которая не оставляет целым ни одно из творений человеческих рук. Так, саморазрушающееся искусство превращается в перформанс в творчестве художника Арнульфа Райнера, практиковавшего так называемые «закрашивания». Он покрывал широкими мазками черной краски самые разные изображения, начиная с собственных картин и рисунков и заканчивая оригиналами чужих работ, за что неоднократно привлекался к суду. Сам процесс

«закрашивания» может восприниматься как перформативная практика, сближающая живую жизнь с театром.

При этом представить воплощение саморазрушающегося искусства в драматургии достаточно сложно, поскольку драма всегда требует определенного действия. Тем не менее существуют примеры пьес, авторы которых смогли приблизиться к данной концепции, изображая и системный кризис сознания, и последствия тотального насилия в социальном мире. Одна из них – «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» Венедикта Ерофеева. Действие пьесы происходит в психоневрологическом диспансере, куда попадает главный герой – Лев Гуревич. Он крадет у одной из медсестер ключ от подсобного помещения и ворует, как ему поначалу кажется, этиловый спирт. В ночь с 30 апреля на 1 мая (Вальпургиева ночь) вся палата дружно распивает похищенный спирт, который оказывается не этиловым, а метиловым. К утру все участники попойки умирают. В данном случае мы имеем дело не с саморазрушением произведения искусства как такового, а лишь с уничтожением его героев. Однако, если учесть, что, как это традиционно бывает в творчестве Венедикта Ерофеева, его центральный персонаж автобиографичен, то можно высказать предположение о том, что драматург пошел дальше художников, речь о которых шла выше. Он уничтожает не собственное творение, а самого творца. Весь

мир представляется как большой диспансер, насилие в котором стало базовым языком, а речь персонажей – только частными его диалектами.

Действие пьесы во многом строится на насилии. Медбрат Боренька, носящий красноречивую кличку «Мордovorot», систематически избивает пациентов диспансера. Ужасающую «Вальпургиеву ночь» венчает совершенно бесчеловечный финал: Боренька с нарастающим остервенением бьет обутыми в тяжелые ботинки ногами ослепшего и умирающего Гуревича. Впрочем, финала в привычном понимании здесь нет, ведь и «по ту сторону занавеса, продолжается все то же, и без милосердия» [Ерофеев]. Драматург безжалостно разрушает театральную иллюзию, вступая со зрителем в диалог о природе насилия и дегуманизации общества.

Пьеса Владимира Сорокина «Пельмени» создавалась на протяжении 13 лет, ее сюжет изменялся с течением времени, и саморазрушение персонажей происходит здесь в несколько этапов, начинаясь пьяным глумлением мужа над собственной женой, с которой они совсем недавно дружно лепили пельмени, и заканчиваясь поеданием дочерью своего отца, закатанного в огромный пельмень. Интересно, что девушка воспринимает происходящее, как забавный сюрприз. То, что у Шекспира было трагедией (достаточно вспомнить мать, которой поднесли пирог, начиненный мясом ее сыновей, в пьесе «Тит Ан-

дроник») в современной постмодернистской драматургии превращается в фарс, в основе которого лежат абсурд, насилие и разрушение. Картину торжества насилия над природой Сорокин демонстрирует как процесс поедания, поглощения человека человеком. Для него язык насилия есть язык поглощения, т. е. притязание на бесследное уничтожение объекта насилия. Тем самым, в двух пьесах уничтожается, приносится в жертву язык, и мы не можем говорить об их гибридности, но только о переносе принципов саморазрушающегося искусства в организацию театрального действия, продуктивном для разрушения привычной театральной иллюзии и развития социальной рефлексии зрителя.

Рассматриваемая нами пьеса гибридна, и в ней язык и слово распадаются, но не разрушаются, слово уличает персонажей, уличает провалы в коммуникации, но не приносится в жертву. Из руин в ней поднимается полноценная организация пьесы абсурда: гибридизация оказывается ренессансом абсурдизма на сцене.

Пьеса Ивана Андреева «Стойко падают киты» почти буквально отражает концепцию саморазрушающегося искусства, даже нарочито буквализирует ее. Диалог персонажей начинается под грохот: рядом разрушается дом. Пришедший к ним гость поначалу думает, что ошибся адресом, поскольку видел на своем пути одни руины. Незадолго до финала в квартире разрушаются стены и потолок,

погребая отца и мать семейства. Следует отметить, что идея Андреева поместить своих персонажей в сносимый дом уходит корнями в советское искусство, пытающегося осмыслить место интеллигенции в современном социуме. Так, действие ставшего культовым фильма Михаила Козакова «Покровские ворота», в основу которого была положена одноименная лирическая комедия Леонида Зорина, начинается и заканчивается картиной сноса того самого дома, с которым связаны воспоминания главного героя. Эпизодом разрушения старых деревянных построек открывается и десятый выпуск «Ну, погоди!», при этом оставшийся в одном из домов Волк подвергается смертельной опасности. Интересно, что в обеих лентах в рушащихся домах продолжает играть граммофон – своеобразный символ эпохи и связанных с ней человеческих судеб, т. е. призрак прошлого себя воспроизводит, даже если многих носителей этого прошлого уже нет в живых или они далеко. Данный прием может быть отнесен к «хонтологии», т. е. учению о том, что призраки прошлого сохраняются не просто как воспоминания, а как действующие лица, как участники общей драмы жизни. По словам А.В. Маркова,

«хонтология применяется к различным объектам, от городских руин и заброшенных пространств до привычного домашнего быта. Объединяет все эти исследования трактовка культурной

памяти как никогда не сводимой к готовым категориям повседневного “опыта” и психоаналитической “травмы” или “возвращения вытесненного”» [Марков: 220].

Руины буквально берут слово, а не просто указывают на продолжающееся разрушение.

В пьесе Ивана Андреева зыбкое театральное пространство исчезает на глазах у зрителя, погружаясь в темноту. Рушится не только осязаемое физическое пространство, как и в классическом произведении театра абсурда, пьесе Эжена Ионеско «Лысая певица», – здесь идет разрушение языка. Недаром один из персонажей – Алеша – учится на филфаке. Правда, обитатели разрушающейся квартиры никак не могут понять, какова его будущая специальность, принимая его то за философа, то за физкультурника. Сам будущий филолог рассуждает о том, что язык – лишь грубый и несовершенный эксперимент, не дающий возможности в полной мере выразить мысли: «Нам не понять друг друга, пока за словами скрыт образ мыслей... Мы все прочтем одну книгу, но кто-то засмеется, кто-то заскучает, кто-то заплачет, а иной – пойдет убивать» [Андреев].

С момента своего появления в квартире Алеша кажется совершенно чуждым живущей в ней семье. Гость и хозяйка совершенно не понимают друг друга. Так, нежелание молодого человека разуваться и проходить к столу воспринимается как смущение, вы-

званное не то заболеванием ног, не то грязными носками. Данный эпизод неожиданно вызывает ассоциации с еще одним образцом абсурдистской классики – пьесой Семюэля Беккета «В ожидании Годо», герои которой словно застывают на месте потому, что у одного из них болят ноги, а второму жмут ботинки.

Дальнейший диалог строится по принципу постоянного нарастания абсурда, поскольку гость и хозяйка как будто говорят на разных языках: смущение Алеши ассоциируется с «неудобными носками» или даже его безразличностью. Еще более абсурдно звучит обсуждение будущей профессии гостя: слово «филологический» здесь словно распадается на части, и каждый из собеседников слышит именно то, что ему наиболее понятно. Отец слышит корень «фил», который ассоциируется у него с философией (причем, не научной, а чисто житейской): «Я тоже философствовать люблю. Под водочку» [Андреев]. После рюмки водки из корня пропадает (точнее – заменяется) буква, и «филфак» превращается в «физфак». В свою очередь, Мать слышит лишь вторую часть полного наименования факультета – «логический», что вызывает у нее ассоциации с математикой. Когда Алеша пытается объяснить, что филология – это «про язык», Мать вспоминает о том, что хотела приготовить на ужин говяжий язык. Распад языка материализуется буквально: диалекты героев, в отличие от Ерофеева, уже



не носители частных смыслов, а только носители непонимания.

Апофеозом абсурда становится обсуждение текста объявления, которое привело молодого человека в разрушающийся дом: «отдам кису в добрые руки». Алеша понимает его буквально и приходит для того, чтобы забрать котенка. Отец воспринимает текст как непристойный. Мать, написавшая объявление, называет «Кисой» дочь, которую хочет выдать замуж. Взаимонепонимание продолжается и на следующем этапе обсуждения. Понявший свою ошибку, Алеша восклицает: «Это какой-то дикий развод». Отец и Мать видят в его словах желание развестись с их Дочерью, на которой он еще не успел жениться.

Характерно, что будущий филолог Алеша, занимающийся проблемами языка, гораздо менее, чем простые обыватели, склонен верить печатному слову. Поэтому он оказывается единственным, кто понимает реальную опасность, грозящую обитателям сносномого дома: «Вместо того, чтобы читать лживые газеты, просто выгляните в окно. <...> в газетах пишут всякий бред. Там же одна статья противоречит другой...» [Андреев]. И это отражает ситуацию эпохи «фейковых новостей», которые могут не указывать уже ни на какую реальность, а только поддерживать социальный ажиотаж. О.А. Братина (О.А. Штайн) в социально-философском анализе этого явления, основываясь на поня-

тии уличения, показывает, что фейковые новости, вне зависимости от их достоверности, транслируются для того, чтобы закрепить «в индивидуальном и общественном сознании оценочные суждения о политике, экономике, истории, культуре и спорте» в качестве нормативных и даже желанных [Братина: 105]. Братина объясняет успех фейковых новостей приоритетом рутинной коммуникации, даже бесплодной, не направленной на выяснение правды, из-за чего становится невозможно уличение неправды и уличение распространителя неправды – все оказываются как бы внутри одного анекдота или динамического сюжета, в котором за правду может быть принято все, что угодно. По мнению исследовательницы, единственным критерием проверки новостей оказывается положительный или отрицательный имидж политика или журналиста, но этот имидж тоже конструируется новостями, часто заведомо ложными. Адресат таких новостей, попадая в зеркальную комнату имиджей, принимает желаемое за действительное, что и происходит с персонажами пьесы Андреева.

Ближе к финалу пьесы Алеша начинает проявлять интерес к навязываемой ему невесте, вспомнив идею Достоевского о спасительной роли красоты: «Ты красивая. Только ты спасешь наш мир» [Андреев]. Но в концепции саморазрушающегося искусства красота никого не спасает. Дом рушится, погребая под обломками Отца и Мать, а ново-

явленные жених и невеста, оставшиеся в живых среди руин, также оказываются обречены на гибель.

Пьеса Ивана Андреева «Стойко падают киты» развивает традиции саморазрушающегося искусства, переводя его в когнитивную плоскость. Драматург концептуализирует насилие не как язык, подобно Венедикту Ерофееву, и не как страсть, как это делает Владимир Сорокин, а как разрушение любого языка и любого желания. Язык оказывается уличением и обличением героев, а не жертвой сюжета насилия. Поэтому он выстраивает свой сюжет разрушения понимания и, в конце концов, разрушения жизни. Герои не замечают, как рушатся их жизни, потому что не могут отличить разные режимы существования речи, они поддерживают коммуникацию, не заботясь о том, чтобы действительность была поймана или уличена. Это соответствует драматургии абсурда, где заведомо невозможно взаимное понимание, и гибридизация разрушения и абсурда позволяет показать специфических героев времен современной медийной коммуникации, сатирически показав ее ограничения.

Данная ситуация характерна для эпохи «фейковых новостей» и распада привычной коммуникации, что нередко приводит к недопониманию (к примеру, в соцсетях «убитым» называют человека, закрывшего аккаунт). Новое понимание насилия сближает пьесу Андреева уже не с социальным гроте-

ском, а с классической драмой абсурда, прежде всего – с произведениями Эжена Йонеско и Сэмюэля Беккета. Драма абсурда воспроизводится в совершенно новой медийной ситуации; и гибридизация служит новому осмыслению языка не в качестве просто распавшегося, как в классической драме абсурда, а как уличающего героев, показывающего степень их взаимного непонимания и отчуждения.

### Литература

Андреев, И. Стойко падают киты // Пьесы «Ремарки», 2024 [Электронный ресурс]. URL: <https://remarka-drama.ru/plays> (дата обращения: 6.05.2024).

Борев, Ю.Б. Художественная культура XX века. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2017 [Электронный ресурс]. URL: [https://studme.org/1329030512933/kulturologiya/hudozhestvennaya\\_kultura\\_xx\\_veka](https://studme.org/1329030512933/kulturologiya/hudozhestvennaya_kultura_xx_veka) (дата обращения: 2.05.2024).

Братина, О.А. Роль Fakenews в интерпретации исторических событий // Великий подвиг народа по защите Отечества: вехи истории. Екатеринбург, 2020 [б. и.] / под ред. С.А. Минюровой, Ю.И. Биктуганова, М.В. Богинского. Часть 1. С. 105–110.

Дегтярев, В. Память и забвение руин. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

Ерофеев, В. Вальпургиева ночь, или Шаги Командора. СПб.: Азбука, 2020.

Марков, А.В. Применимость хонтологии к исследованию происхождения экранных

искусств // Наука телевидения. 2021. № 17.2. С. 217–237. DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-217-237

Толстова, А. Искусство уничтожения // Коммерсантъ Weekend. 2022. № 13. С. 10–14.

Шёнле, А. Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени / пер. с англ. А. Степанова. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

### References

Andreyev, I. (2024). *Stoyko padayut kity* [The whales are falling steadily]. *P'yesy «Remarki»* [“Remark” plays]. Retrieved from: <https://remarkka-drama.ru/plays> (date of access: 6.05.2024).

Borev, Yu.B. (2017). *Khudozhestvennaya kul'tura XX veka* [The artistic culture of the XX century]. Moscow: YuNITI-DANA. Retrieved from: [https://studme.org/1329030512933/kulturologiya/hudozhestvennaya\\_kultura\\_xx\\_veka\\_](https://studme.org/1329030512933/kulturologiya/hudozhestvennaya_kultura_xx_veka_) (date of access: 2.05.2024).

Bratina, O.A. (2020) *Roľ Fakenews v interpretatsii istoricheskikh sobytiiy*. [The role of Fakenews in interpreting historical events].

In S.A. Minyurova, Yu.I. Biktuganov, & M.V. Boginskiy (Eds.), *Velikiy podvig naroda po zashchite Otechestva: vekhi istorii* [The great feat of the people in defense of the Fatherland: milestones of history], Part 1. Ekaterinburg, 105–110.

Degtyaryov, V. (2023). *Pamyat' i zabveniyе ruin* [Memory and oblivion of ruins]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Erofeyev, V. (2020). *Val'purgiyeva noch', ili Shagi Komandora* [Walpurgis Night, or the Commander's Steps]. Saint Petersburg: Azbuka.

Markov, A.V. (2021). *Primenimost' khontologii k issledovaniyu proiskhozhdeniya ekrannykh iskusstv* [The applicability of ontology to the study of the origin of screen arts]. *Nauka Televideniya* [The Science of Television], 17.2, 217–237. DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.2-217-237

Schönle, A. (2018). *Architecture of oblivion: ruins and historical consciousness in modern Russia* (A. Stepanov, Trans.). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Tolstova, A. (2022). *Iskusstvo unichtozheniya* [The art of destruction]. *Kommersant Weekend*, 13, 10–14.

---

**Для цитирования:** Дунников В.В. «Стойко падают киты» в контексте саморазрушающегося искусства // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2024. Т. 9. № 2. С. 191–202. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-2-191-202

**For citation:** Dunnikov, V.V. “The whales are falling steadily” in the context of self-destructive art. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 9 (2), 191–202. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-2-191-202

### A. IVANOV'S PLAY "THE WHALES ARE FALLING STEADILY" IN THE CONTEXT OF SELF-DESTRUCTIVE ART

Valery V. Dunnikov, Postgraduate Student, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs, Vladimir, Russia; e-mail: dunnikov.valery@yandex.ru

**A**bstract. The principle of self-destructive art as a holistic aesthetic form is asserted as a response to the actual destruction of two world wars. Self-destructive art applies to a special viewer, who himself has lived directly or indirectly through the experience of catastrophe, but at the same time has no language to describe this experience as traumatic. This art therefore brings the trauma to the level of action, it is performative, but also the interpretive-performative action becomes the key to interpreting both the depicted reality and the methods of expression in this art. In theater, self-destructive art can also be a form of reflection on the limits of stage expressiveness. The idea of destruction as an artistic gesture is initially mastered by the visual and plastic arts, later spreading to music, literature and theater. In Venedikt Erofeev's "Walpurgis Night, or the Commander's Footsteps", Vladimir Sorokin's "Pelmeni", and Ivan Andreev's "The whales are falling steadily", the self-destruction of the characters is inscribed in a total catastrophe: the domination of violence in the world destroys everyday life, the mode of existence, and speech communication. But whereas Erofeev and Sorokin bring it about by certain actions, in Andreev's work it is rather the inaction of people who do not understand the necessity of leaving the collapsing house. Where Erofeev and Sorokin develop plot moves, Andreev follows the path of cognition, depicting the process of language disintegration that leads to misunderstanding between people. The new type of self-destructive art can therefore be defined as a cognitive type, and Andreev's play can be defined as a hybrid of self-destructive art and the art of the absurd. The hybridization of destruction and absurdity allows us to show specific heroes of the times of modern media communication, satirically showing its limitations. This brings Andreev's play closer to the works of the classics of the theater of the absurd – Eugène Ionesco and Samuel Beckett – but the cognitive focus reinforces the tragicomic beginning of absurdism and its dialogue with contemporary new realism.

**Key words:** self-destructive art, performance art, theater of the absurd, postmodernism, absurdism, destructive art, destruction, art of ruins, historical photographs, dehumanization of art

