

A dark, moody photograph of a building's courtyard. The central focus is a large mural on the wall, depicting a dark, shadowy figure against a background of white, wispy clouds. The courtyard is framed by the building's structure, with several windows visible on the left and right sides. The overall atmosphere is mysterious and dramatic.

ЕЛЕНА КУРАНТ

ТЕАТР ЧУДЕС
АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ
В ДРАМАТУРГИИ
ИВАНА ВЬРЫПАЕВА

ТЕАТР ЧУДЕС

ЕЛЕНА КУРАНТ

ТЕАТР ЧУДЕС

Авторские стратегии в драматургии
Ивана Вырыпаева

© Copyright by Елена Курант
Краков 2020

ISBN 978-83-66269-30-9

Рецензент:
доктор наук, профессор Катажина Осиньска

Корректор:
кандидат наук Кристина Воронцова

Проект обложки и верстка:
LIBRON

Фотография на обложке:
©Павел Шальнев

Издание осуществлено при финансовой поддержке
филологического факультета Ягеллонского университета /
Publikacja dofinansowana przez Wydział Filologiczny
Uniwersytetu Jagiellońskiego



Издательство LIBRON – Filip Lohner
Al. Daszyńskiego 21/13
21-573 Краков
тел. (12) 628 05 12
email: office@libron.pl
www.libron.pl

СОДЕРЖАНИЕ

Введение // 7

1. Современная драматургия: теоретический аспект // 15

1.1. Специфика современного литературного процесса // 15

1.2. Перформатизация драмы // 23

1.3. Нарративизация драмы // 29

2. Авторские стратегии // 33

2.1. Теория автора // 33

2.2. Новейшая драма – попытки преодоления кризиса // 38

3. Иван Вырыпаев – биография и творчество // 45

3.1. Современная драматургия в критическом осмыслении // 45

3.2. Иван Вырыпаев – биографический очерк // 48

3.3. «Театр Чудес» Ивана Вырыпаева // 62

4. Жанровая специфика текстов Ивана Вырыпаева // 77

4.1. Авторские модификации жанров новейшей драматургии // 77

4.2. Специфика сюжета, конфликта, особенности жанрообразования // 81

4.3. Ранние пьесы Ивана Вырыпаева: *Город, где я, Сны* // 83

4.4. Тотальный текст: *Кислород, Июль* // 92

4.5. Искусство рождается в муках: *Танец, Дели* // 106

4.6. Закрывать глаза, чтобы увидеть: *Солнечная линия* // 120

5. Автор, персонаж, нарратор в драматическом тексте // 127

5.1. Специфика субъекта в новейшей драме // 127

5.2. Игра с дистанцией: *Кислород* // 129

5.3. Псевдодвербатим: *Бытие №2* // 134

5.4. «Только отблеск, только тени»: *Иллюзии, Пьяные, UFO* // 148

6. Речевая организация драматических текстов
Ивана Вырыпаева // 163

6.1. Общие принципы речевой организации драматического текста:
ремарка, персонажные номинации, речь персонажей // 163

6.2. «Текст текстов» Ивана Вырыпаева // 170

6.3. Пьесы «жесткого периода» // 172

6.4. Иллюзии, Пьяные, Летние осы кусают нас даже в ноябре,
Солнечная линия: от «Я-сознания» к «Мы-сознанию» // 181

Заключение // 195

Библиография // 199

Streszczenie // 213

Summary // 217

Указатель имен // 221

ВВЕДЕНИЕ

Иван Вырыпаев – один из ярчайших представителей современного культурного процесса. Это драматург, выстраивающий оригинальную театральную эстетическо-философскую концепцию с опорой на собственные тексты, педагог¹, режиссер, последовательно реализующий философскую концепцию современного искусства не только в России, но и на наиболее значимых европейских сценах (в Великобритании, Чехии, Польше, Франции, Болгарии, Германии и других странах). Режиссерские работы Вырыпаева (*Эйфория*, *Кислород*, *Танец Дели*, *Спасение*) стали громкими событиями для российского и европейского кинематографа. Он является лауреатом многих отечественных и международных премий, кино- и театральных фестивалей. Исследователи называют Ивана Вырыпаева представителем и даже лидером «новой драмы»², хотя само это понятие является довольно спорным вопросом³.

Дискуссии критиков о «новой драме» вызваны тем, что, несомненно, сложно объединить под одним названием разных по тематике, стилю и используемым средствам художественной выразительности авторов. Для апологетов «новой драмы» современная драматургия стала символом невиданного подъема российской драмы рубежа веков, обеспечила интеграцию российского театра в европейский контекст. Она воспринимается как альтернатива массовой культуре, как ответ на коммерциализацию

¹ В частности, *Интегральный курс творческого развития при театре «Практика» в Москве*, семинары для студентов Школы Лаборатории Драммы в Театре Драматичны в Варшаве.

² См.: *Современная русская литература конца XX-начала XXI века*, под ред. С. Тиминной, Москва 2011, с. 357.

³ Критики расходятся во мнениях относительно того, чем является само явление «новой драмы». В ряде критических работ она рассматривается как театрально-драматургическое движение (И. Болотян, К. Матвиенко), в других она представлена как один из элементов современного драматургического процесса (С. Гончарова-Грабовская, М. Тимашева). Так или иначе вопрос о природе «новой драмы» «остаётся открытым» (см. С. Гончарова-Грабовская, *Новая драма рубежа XX–XXI вв. и полемика вокруг* [в:] *Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы*, под ред. М. Черняк, Санкт-Петербург 2007, с. 100.

и развлекательную природу репертуарного театра⁴. Для некоторых этот театр остается в стилистике так называемой «чернухи», неприглядного во всех отношениях отражения темных сторон российской действительности, его называют «сраматургией», перед которой «великий русский театр не устоит»⁵, «сплавом наглости, самовлюбленности и невежества»⁶, а тексты современных драматургов – «мерзостями, в сущности лишенными всякого драматизма»⁷.

Создается впечатление, что обвиняя российский театр в том, что он не выполняет задач театра как такового, не отражает состояния современного общества и тех коренных изменений, которые в нем происходят, российские критики, столкнувшись с волной произведений современных молодых авторов, просто не были готовы принять и охарактеризовать современный театр во всем его противоречии и многообразии выразительных средств⁸.

Следует отметить, что термин «новая драма» в литературоведении и в театральной критике не нов. Он связан с теми изменениями, которые затронули театрально-драматургическую систему рубежа XIX–XX столетий, причем декларируемая «новизна» была принципиальным противопоставлением, прежде всего, традиционной социальной-бытовой драме, касалась содержательной стороны, в которую проникали ирреальность и мифология, а также условности в области формы и т.д. Термин употреблялся по отношению к творчеству Мориса Метерлинка, Генрика Ибсена, Герхарта Гауптмана, Луиджи Пиранделло, Антона Чехова и других драматургов⁹.

Своеобразными правилами и формальными признаками новой «новой драмы» рубежа XX–XXI веков стали социальность, эпатажность, максимальная приближенность к зрителю, отсутствие декораций, элементов музыкального и пластического оформления, актеры не используют грим, не играют персонажей не своего возраста, пьесы «новой драмы»

⁴ М. Давыдова, *Конец театральной эпохи*, Москва 2005, с. 35.

⁵ И. Смирнов, *Сраматургия. «Это то, что случится с театром завтра»*, «Независимая газета» 13 мая 2000, url: http://www.ng.ru/culture/2000-05-13/7_tipa_gramaturgia.html

⁶ А. Соколянский, *Опыт групповой ничтожности*, «Искусство кино» 2004, №2, url: <http://kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article10>

⁷ А. Бартошевич, *Сеансу отвечают: Новая драма*, «Сеанс», №29/30, url: <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/novaya-drama/>

⁸ В 2004 году вышел спецвыпуск журнала «Искусство кино», посвященный целиком «новой драме». Подробнее о спорах и оценках «новой драмы» см.: М. Липовецкий *Паралогии. Трансформации (пост) постмодернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов*, Москва 2008, с. 758.

⁹ См.: Б. Зингерман, *Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй*, Москва 1979, с. 9–22. О связи «новой драмы» XIX–XX и «новой драмы» XX–XXI см.: *Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы...*, ук. соч., с. 532–354.

по большей части одноактны, а их сценическая продолжительность не превышает часа¹⁰.

Независимо от оценок критиков, следует признать, что современная российская драматургия переживает период расцвета, «драматургический бум», не только в плане количественных характеристик, но и в плане достижений, которые нуждаются в последовательном изучении. Владимир Забалуев и Алексей Зензинов пишут о невиданном всплеске развития современной драматургии, которая опережает остальные жанры российской литературы:

[...] Никогда еще российская драма не становилась главным жанром российской литературы, как это происходит сейчас. На фоне очевидного застоя российской, как, впрочем, и мировой прозы и поэзии, российская (а лучше сказать – русскоязычная) новая драма стала точкой мощнейшего креативно-го взрыва, общелитературные последствия которого для всей отечественной словесности станут очевидными только спустя несколько десятилетий¹¹.

Спектакли Вырыпаева *Кислород*, *Бытие №2* и *Июль* приобрели статус манифестов нового театра, нового способа актерской игры, основанной на представлении и подчеркнутом отстранении, нового текста, основным формальным критерием которого становится ритм, подчиняющий себе все законы построения пьесы.

В сущности, Вырыпаев затрагивает привычные для современной драматургии темы, но в его текстах они приобретают новое, универсальное и метафорическое измерение. С одной стороны, это пороки современной России: пьянство, наркомания и насилие, с другой – вопросы, которые возвращают нас в рамки традиционных и философских тем русской литературы: границы человеческого терпения и пределы человеческой свободы, смысл жертвы и искупления, отношения человека с Богом, возможность диалога и взаимопонимания.

Дословность как стратегия формы, эстетика натурализма с элементами культа уродства и брутализма связана с ранними пьесами Вырыпаева. На более зрелом этапе жестокость и эпатаж ослабевают, уступая место «противоиронии»¹², мелодраматическим сюжетам, преодолению кризиса коммуникации и кризиса идентичности в духе позднего постмодернизма.

¹⁰ О принципах «новой драмы» см.: И. Болотян, «Док» и «Догма: теория и практика», «Театр» 2015, №19, url: <http://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/>, С. Гончарова-Грабовская, *Поэтика современной русской драмы (конец XX-начало XXI века)*, Минск 2003, url: <https://www.bsu.by/Cache/pdf/204863.pdf>

¹¹ В. Забалуев, А. Зензинов, *Между медитацией и «ноу хау»: Российская новая драма в поисках самой себя*, «Современная драматургия» 2003, №4, с. 142.

¹² Противоирония – термин, впервые использованный Владимиром Муравьевым в предисловии к поэме Венедикта Ерофеева Москва-Петушки, становится одним

В современной драме не всегда просто отличить графоманию с ее пустым эпатажем, вызванным акцентированием физиологии и общенной лексикой, от текстов, знаменательных для данного направления, открывающих новые пути для развития театра и драматургии. Синхронное освоение литературного процесса, характеризующее его художественные и эстетические принципы, – это всегда дискуссионный вопрос, который предполагает относительность и многообразие оценок, сосуществование различных концепций и методов анализа современных произведений¹³.

Тем не менее, будучи очевидцами появления и существования в культурном пространстве интересующих нас явлений, мы можем рассматривать их не только на фоне современных событий, но и в контексте истории. Вспомним слова Юрия Лотмана о том, что именно память о традиции становится гарантией новаторства:

[...] всякое новаторское произведение строится из традиционного материала. Если текст не поддерживает памяти о традиционном построении, его новаторство перестает восприниматься¹⁴.

«Наше новаторство уже успело стать традицией»¹⁵ – говорит Вырыпаев в одном из интервью, а его самого критика называет «продолжателем Чехова»¹⁶, «гуру»¹⁷ современной драматургии. Творческие искания драматурга образуют целостную картину развития эстетического мировоззрения, оригинального восприятия не только творчества – его сущности, природы и направленности, – но и окружающего мира и онтологии личности.

Хотя Иван Вырыпаев является необыкновенно популярной и «медийной» персоной современного культурного процесса, его творческая деятельность не удостоилась пока масштабного научного исследования. Причины этому различны, некоторые исследователи говорят об отсутствии

из признаков кризиса постмодернизма. По определению Михаила Эпштейна, «противоирония так же работает с иронией, как ирония – с серьезностью, придавая ей иной смысл. Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность – но уже без прежней прямоты и однозначности», см.: М. Эпштейн, *Постмодерн в России*, Москва 2000, с. 263.

¹³ О диахронных и синхронных литературных системах см.: Н. Лейдерман, *Траектория „экспериментирующей“ эпохи*, «Вопросы литературы» 2002, № 4, url: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html>

¹⁴ Ю. Лотман, *Структура художественного текста*, Искусство 1970, с. 32.

¹⁵ И. Вырыпаев, *Если бы не было театра, я был бы шаманом* [интервью И. Шипнигова], url: <http://prochтение.ru/podcast/28041>

¹⁶ См.: И. Купреева, *Рецепция чеховской традиции российской драматургией конца XX – начала XXI веков*, «Гуманитарные и юридические исследования. Научно-теоретический журнал» 2016, №4, с. 227–235.

¹⁷ См.: И. Вырыпаев, *Правила драматурга* [интервью Е. Мельникова], «News.lab.ru», 27.06.2014, url: <http://newslab.ru/article/596138>

серьезной аналитической литературы в современной критике как об одном из последствий «деструкции в гуманитарной сфере» и в самой действительности:

[...] порвалась не только дней связующая нить, но и связующая нить традиций, этических и эстетических основ и, может быть, в первую очередь человеческих взаимоотношений¹⁸.

На наш взгляд, такая пессимистическая оценка современности не вполне справедлива: факт преобразований в стилистике, эстетике и самой основе функционирования современного искусства неоспорим. Действительно, как пишет Анна Вислова, театральное искусство (и не только) встает на «путь слияния театра и бизнеса, театра и клубной культуры»¹⁹, но, вопреки частым утверждениям, этот процесс нельзя (по крайней мере не во всех случаях) отождествлять с редукцией целей и смыслов, скорее он требует от исследователя применения новой, адекватной методологии, которая позволит выявить и раскрыть смысл и самобытность современной русской драмы, а соответственно и иного подхода к восприятию и анализу произведения искусства в реалиях нашего времени.

Наиболее широкое освещение современная драматургия получила в работах, как ни парадоксально, самих драматургов: в манифестах, на многочисленных фестивалях, в высказываниях в прессе новая драма стремится утвердить свое место в литературном процессе²⁰.

Появляются тексты, в которых озвучиваются противоположные тезисы: от сборника рецензий Марины Давыдовой *Конец театральной эпохи*, утверждающей «закат эпохи», свидетелями которого мы якобы являемся²¹, или *Русский театр на сломе эпох* Анны Висловой, упрекающей «новую драму» в разрыве с традициями русской литературы, абсолютизации эстетизма, маргинальности тем и персонажей, стремлении к эффективности за счёт содержания²², до научных работ Светланы Гончаровой-Грабовской, Натальи Якубовой, Павла Руднева, Ольги Журчевой, Марка Липовецкого, Марины Громовой, Ильмины Болотян и других, в которых проводятся попытки обобщить явления современного драматургического процесса, выявляются основные направления его развития, характеризуется проблематика наиболее значимых пьес.

Творчеству Ивана Вырыпаева, помимо огромного количества статей в прессе, посвящается также глава *Театр Ивана Вырыпаева* в книге

¹⁸ А. Вислова, *Русский театр на сломе эпох*, Москва 2009, с. 11–12.

¹⁹ Там же, с. 13.

²⁰ См.: Г. Заславский, *На полпути между жизнью и сценой*, «Октябрь» 2004, №7, url: <http://magazines.russ.ru/october/2004/7/zasl10-pr.html>

²¹ М. Давыдова, ук. соч., с. 59.

²² А. Вислова, ук. соч., с. 38–39.

Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты новой драмы Марка Липовецкого и Биргит Боймерс²³, в которой упор сделан на богоборческую художественную философию сакрального как основную движущую силу театра и кинематографа автора. О произведениях Вырыпаева в контексте регистра рассказывания, к которому тяготеет современный театр, пишет Наталья Якубова в монографии *Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е – 2010-е годы*²⁴.

В кандидатской диссертации, посвященной генеалогии «новой драмы», *Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века*²⁵ Ильмира Болотян рассматривает пьесы Вырыпаева с точки зрения выражения конфликта с «другим» как «чужим», где в качестве «чужого» выступает Высшее Начало, Бог, Высший Разум и т.д.

Похожая ситуация сложилась, если говорить об отношении к творчеству Вырыпаева, в Польше. Его личная связь с польской культурой и частое упоминание на светских сайтах укрепляет популярность его пьес, которые активно ставятся на сценах польских театров, его называют «российским театральным бунтарем», «божественной энергией российского театра», «поэтом драматургии»²⁶, он регулярно проводит встречи с почитателями его творчества, является частым гостем телевизионных программ и интервью, в 2012 он стал лауреатом премии *Паспорт «Политики»* за вклад в развитие искусства. Два интервью с Иваном Вырыпаевым публикует Андрей Москвин в книге *Современный российский театр (театральная критика и интервью)*²⁷. Творчеству Вырыпаева посвящают свои статьи такие исследователи российского театра, как Галина Мазурек²⁸, Лидия Менсовска и Беата Павлетко²⁹.

В данном исследовании мы попытаемся представить комплексный анализ авторских стратегий в творчестве Ивана Вырыпаева на основе

²³ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Театр Ивана Вырыпаева* [в:] Их же, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*, Москва 2012, с. 323–364.

²⁴ Н. Якубова, *Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е–2010-е годы*, Москва 2014, с. 81–131.

²⁵ И. Болотян, *Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века* [диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук], Москва 2008, 255 с.

²⁶ См.: W. Biegluk-Leś, *Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. „Tlen” Iwana Wyrypajewa*, «Białostockie Studia Literaturoznawcze» 2014, nr 5, с. 371–372.

²⁷ А. Москвин, *Współczesny teatr rosyjski (Krytyka teatralna i wywiady)*, Warszawa 2010, с. 23–33.

²⁸ Н. Mazurek, *Przypowieści z refrenem. O dramaturgii Iwana Wyrypajewa* [в:] *Z przemian gatunkowych w literaturze rosyjskiej XX i XXI wieku*, red. Н. Mazurek, J. Gracla, Katowice 2008, с. 84–95.

²⁹ Mięowska L., Pawletko B., *Biblia w obrazkach. Iwana Wyrypajewa gry z (pop) kulturą* [в:] *Studia Pragmalingwistyczne. Rok III/2011: Kultura popularna – części i całości. Narracje w kulturze popularnej*, red. В. Owczarek, J. Frużyńska, Warszawa 2011, с. 371–382.

наиболее значимых (по нашему мнению) пьес 1999–2016 годов, выявить новаторские черты текстов драматурга и их взаимодействие с тенденциями современной драматургии и традиционной драмой, обозначить элементы и стратегии перформатизации в качестве эстетики исследуемых текстов, определяющей не только его субъектно-объектную организацию, но и особый способ сценической реализации.

1. СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

1.1. Специфика современного литературного процесса

На волне необыкновенной популярности современной драматургии, пристального внимания к ней критики, активности самих молодых драматургов тексты «новой драмы» стали постепенно менять статус и целевую аудиторию: из маргинального творчества «для избранных» они превратились в мейнстрим, завоевывая подмостки репертуарных театров и собирая полные залы³⁰. В кинематографе процесс взаимопроникновения архаического и массового кино определяется термином артстрим:

Артстрим – это, с одной стороны, кино для всех, а с другой – оно обладает художественной ценностью, сделано с умом³¹.

В литературе похожее явление приобрело название «миддл-литературы» (термин Сергея Чуприна), или литературы «среднего слоя» (Стивен Лоуэлл), которая становится актуальным явлением современного литературного процесса. По мнению Чуприна, миддл-литература представляет собой:

³⁰ Назовем для примера *Терроризм* братьев Пресняковых, *Обломов* М. Угарова, *Осада*, *Дом Е. Гришковца*, *Каренин* В. Сигарева, *Dreamworks. Мечта сбывается*, *Иллюзии*, *Пьяные* И. Вырыпаева в МХТ им. А. Чехова, *Яблочный вор* К. Драгунской в Театре Сатиры, *Черное молоко* В. Сигарева в Театре им. Гоголя и Театре у Никитских ворот, *Летние оси кусают нас даже в ноябре* И. Вырыпаева, *Олимпия* О. Мухиной в Мастерской Петра Фоменко, *Летние оси* и *Пьяные* И. Вырыпаева в БДТ им. Товстоногова в Санкт-Петербурге, *Танец Дели* И. Вырыпаева в Александринском театре в Санкт-Петербурге. Среди польских репертуарных театров можно назвать Театр Народовы в Варшаве – *Танец Дели* И. Вырыпаева, Театр Повшехны – *Невыносимо долгие объятия*, Театр Стары в Кракове – *Иллюзии* и многие другие.

³¹ С. Сельянов, *Между двумя полюсами – пропасть. Кинематографисты отвечают на анкету «ИК»*, «Искусство кино» 2010, №8, url: <http://kinoart.ru/archive/2010/08/n8-article3>

[...] тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной, и массовой, развлекательной, литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и по сути снимающий извечную оппозицию между ними³².

Несомненно, выделение «миддл-литературы» имеет социально-экономическую подоплеку: она объединяет авторов, которым удастся достичь компромисса между стремлением соответствовать требованиям рынка, с одной стороны, и сохранить свои художественные взгляды и принципы, с другой. Именно стратегию компромисса Чупринин и другие исследователи (Георгий Циплаков, Борис Дубин) считают основополагающей в современном литературном процессе, возникающей в противовес раздробленности культурного пространства. Миддл-литература не имеет ничего общего с шаблонностью, поверхностностью и зачастую низким качеством массовой литературы, она адресована мыслящему читателю, подчеркнута коммуникативна, обращена в современность.

Миддл-литература становится, таким образом, тем «мостом», который сближает читателя и высокохудожественную литературу за счет использования ею определенных приемов массовой литературы. При этом необходимо осознавать, что границы миддл-литературы довольно условны. К ее представителям исследователи причисляют таких разнообразных авторов, как Виктор Пелевин, Дмитрий Липскеров, Михаил Веллер, Борис Акунин, Владимир Сорокин, Людмила Улицкая, Дмитрий Быков, Роман Сенчин, Евгений Гришковец и другие.

Кажется правомочным причислить также творчество Ивана Вырыпаева к кругу миддл-литературы: его тексты, несомненно, адресованы эрудированному, внимательному адресату, который разбирается в реалиях современности, интересуется философией, культурой. Автор стремится к достижению с ним «контакта», проявляя интерес к «чистому жанру», широко используя жанры массовой культуры (стендап-комедия, мелодрама, концерт, рэп) и ее образы, достигает коммерческого успеха, при этом сохраняя авторский стиль, не отказываясь от формальных экспериментов и глубокой философской содержательности. В своих интервью Иван Вырыпаев часто подчеркивает, что он пишет пьесы «на заказ», при этом утверждая, что главное в его творчестве – и в искусстве вообще – это зритель:

Ключевая вещь, на которую опирается мой метод – фокус внимания [...]. Актер все время работает с фокусом внимания. [...] Само по себе искусство

³² С. Чупринин, *Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям*, Москва 2007, url: <http://www.rulit.me/books/russkaya-literatura-segodnya-zhizn-po-ponyatiyam-read-89983-1.html>

постоянно держит фокус внимания зрителя; неважно, о живописи ли идет речь, музыке или театре. [...] Современное искусство есть способ коммуникации. И все новые формы в искусстве появлялись при единственном условии – в поиске новых коммуникаций. Их человечество ищет постоянно – как способ связать нас друг с другом, как правдивый контакт человека с человеком³³.

Миддл-литература – явление, связываемое с так называем «поздним постмодернизмом» (пост-постмодернизм, *after-postmodernism*), который разрывает замкнутость и «элитарность» постмодернизма, «выходит навстречу вкусам потребителя»³⁴. Философия позднего постмодернизма пытается преодолеть «кризис идентичности» (термин Джона Уарда) в двух направлениях: неоклассицизма, т.е. «культурного классицизма в постмодернистском пространстве»³⁵, возвращающего «утраченное значение» и возможность понимания смысла текста, а также в коммуникативном направлении, которое акцентирует внимание на «другом» в его коммуникационной интерпретации, что созвучно с концепцией «бытие-с» Хайдеггера, «со-бытие с другим» Сартра, «бытие-друг-с-другом» Бинсвагера и т.д.³⁶ Это изменение оптики отражается также в языке, который становится способом достижения взаимопонимания, а языковая игра, в трактовке немецкого философа Карла-Отто Апеля, одного из основоположников позднего постмодернизма, представляет собой:

[...] субъектно-объектное отношение, участники которого являют собой друг друга текст – как вербальный, так и невербальный. [...] Ставкой в игре становится не истина объектного, но подлинность субъектного³⁷.

Обращение к фигуре «другого» в философии связано прежде всего с т.н. «*Philosophen des Miteinander*» («философы общения» или «диалогисты»: Франц Розенцвейг, Мартин Бубер, Фердинанд Эбнер, Ойген Розеншток-Хюссо, Михаил Бахтин, Эммануэль Левинас и другие), которые в первой половине XX века стремились создать новый тип рефлексии на основе диалога и критиковали монологизм языка классической эпохи,

³³ И. Вырыпаев, *О собственном творческом методе, конце искусства и осознании своего «я»* [беседа со студентами ВГАИ], «Берег», 24.12.2013, url: https://www.aifax.ru/n_11610.html

³⁴ Н. Валуева, «Миддл-литература» как составляющая современного литературного процесса, «Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди» 2012, Вип. 1(1), с. 31.

³⁵ М. Можейко, *After-Postmodernism* [в:] *Постмодернизм, Энциклопедия*, под ред. А. Грицанова, М. Можейко, Минск 2001, с. 7.

³⁶ См.: М. Можейко, Д. Майборода, *Другой* [в:] *Постмодернизм...*, укр. соч., с. 249–251.

³⁷ М. Можейко, *After-Postmodernism* [в:] *Постмодернизм...*, укр. соч., с. 8.

нацеленного либо на объекты, либо на самого себя. Для диалогистов становление «я» происходит в процессе коммуникации с «другим», диалог становится неотъемлемым элементом идентичности. Философия пост-постмодернизма обращается к идеям диалогистов в рамках преодоления кризиса идентичности, или кризиса Я-сознания, в терминологии Валерия Тюпы:

Дивергентное, или «уединенное» (Вяч. Иванов) Я-сознание предполагает самоидентификацию личности с содержанием собственного самосознания [...]. Такого рода сознание творит эгоцентрическую, не скоординированную извне, нелинейную картину мира. [...] Если действительные социальные отношения, в которые субъект дивергентной ментальности вступает, не способствуют реализации его «наполеонических» претензий на центральное местоположение в мире, он оказывается в позиции внутренней (а нередко и внешней) маргинальности к миру «других»³⁸.

Дивергентному Я-сознанию ученый противопоставляет конвергентное Ты-сознание³⁹, в основе которого лежит стремление к диалогу и которое определяют коммуникативные компетенции субъекта. Самостоятельное Я-сознания происходит в «диалоге согласия» (Бахтин) как путь от «я-для себя» к «я-для-другого»⁴⁰, к осознанию себя как «другого» среди «других», умению увидеть свое «я» как «ты» для другого «я».

Для Тюпы кризис постмодернизма связан с кризисом дивергентного мышления, кризисом уединенного Я-сознания, эрозией коммуникации. Поворот к конвергентному Мы-сознанию является способом его преодоления. В ответ на постмодернистскую утрату идентичности субъектом, конвергентная ментальность предполагает обретение идентичности в «коммуникативной ответственности» перед «другим» в диалоге в духе «этического поворота», возвращения к морально-этическим понятиям и идеалам, утраченным в эпоху раннего постмодернизма. Образ «другого» неотрывно связывается с этикой, с понятием «ответственность»

³⁸ В. Тюпа, *Литература и ментальность*, Москва 2009, с. 14.

³⁹ Валерий Тюпа разрабатывает типологию ментальностей как «четыре фундаментальных состояний человеческого духа», модальностей самоидентификации субъекта, созвучную «четырем модусам исторического сознания» Х. Уайта и опирающуюся на работы Л. Выготского, посвященные ментальному становлению личности. Каждой из этих модальностей соответствуют определенные ценностные установки и, как следствие, мотивации поведения. Это «роевое Мы-сознание», «ролевое Он-сознание», «дивергентное Я-сознание», «конвергентное Ты-сознание». Определяющим в характеристике типа ментальности становится его отношение к концепту «Другого», в связи с чем последнее Ты-сознание рассматривается ученым как высшая ступень развития личностной самоидентификации.

⁴⁰ Там же, с. 14–16.

и обязательство⁴¹. Диалог субъектов и культур, созвучный понятию конвергентного сознания, становится, по мнению американского антрополога и социолога Клиффорда Гирца, необходимостью в современном «коллажном» обществе и условием его существования:

Нам необходимо познать друг друга и жить с этим знанием либо же мы увязнем в беккетовском мире конфликтующих монологов. [...] Жизнь в коллаже требует умения упорядочивать его компоненты, определять их сущность, [...] а также суть практических отношений между ними, не стирая одновременно собственного местоположения и связанной с ним собственной идентичности⁴².

«Этический поворот» – термин, который, зарождаясь в недрах философии (концепции «плюральности» и «совместного бытия друг-с-другом» в политической философии Ханны Арендт, концепция «вменяемой самости» и «человека могущего» Поля Рикера и др.) и социологии («существования другим», потребность «быть для другого», эстетизация морали Зигмунта Баумана и др.), расширяет сферу своего применения на литературоведение (Марта Нуссбаум, Ричард Рорти, Уэйн Бут).

Польская исследовательница Анна Бужиньска в статье *От метафизики к этике* указывает на эстетический поворот конца 80-х годов XX века как попытку создания «новой рациональности», которая стремится не столько выработать новые морально-этические принципы существования личности, сколько возвращает в литературоведение «этическое» измерение в рамках критериев и норм оценки и интерпретации литературного произведения⁴³.

Теоретическое осмысление процессов возвращения к гуманистическим традициям, расшатывающим принципы постмодернистской эстетики, идет параллельно с их практической реализацией, то есть непосредственно с литературным творчеством.

Наталья Иванова в статье *Преодолевшие постмодернизм* замечает, что постмодернистский дискурс постепенно обнаруживает собственное исчерпание, а постмодернистские приемы и стратегии становятся все более предсказуемыми и однообразными. Постмодернистская поэтика,

⁴¹ Понятие «ответственности перед другим» вводит в своих философских трудах Э. Левинас, утверждавший, что «другой», с которым мы встречаемся лицом к лицу, открыт, незащищен, и в этом его могущество. Его появление – осознание ответственности перед ним и укрощение своего «эго» перед его «инаковостью», см.: Е. Звягинцева, *Понятие «другого» в творчестве Э. Левинаса*, «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики» 2014, №5(43), ч. 1, с. 92–94.

⁴² C. Geertz, *Zastane światła. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, tłum. Z. Pucek, Kraków 2003, с. 109, 111 (Перевод мой – Е.К.).

⁴³ См.: A. Burzyńska, *Od metafizyki do estetyki*, «Teksty Drugie» 2002, nr 1–2, с. 64–70.

отрицающая существование объективной реальности, гуманистические ценности и адресность текста (как наличие читателя), становится все менее актуальной для многих произведений современной литературы⁴⁴.

Так исследователи современного литературного процесса в России обращают внимание на сосуществование различных проектов преодоления постмодернистского кризиса идентичности и попыток оспаривания ценностей критического постмодернизма, которые легли в основу выделения различных стилевых направлений позднего постмодернизма. Михаил Эпштейн вслед за Дмитрием Приговым пишет о повороте современной литературы к «новой искренности», неосентиментализму, в основе которого лежит «мерцающая эстетика» взаимодействия авторского голоса с цитируемым материалом:

[...] она выводит нас на уровень транс-лиризма, который одинаково чужд и модернистской, и постмодернистской эстетике. Эта «постпостмодернистская», неосентиментальная эстетика определяется не искренностью автора и не цитатностью стиля, но именно взаимодействием того и другого, с ускользающей гранью их различия, так что вполне искреннее высказывание воспринимается как тонкая цитатная подделка, а расхожая цитата звучит как пронзительное лирическое признание⁴⁵.

Лиричность и утопизм неосентиментальности не стремятся вернуться к своим первичным истокам: они появляются при полном осознании их вторичности, и именно повтор становится источником их подлинности благодаря «эстетике раскавычивания»⁴⁶.

Наум Лейдерман пишет о «постреализме» и «новом сентиментализме» как наиболее сильных художественных явлениях современности. Постреализм, согласно концепции Лейдермана, активно используя эстетические постмодернистские принципы, имеет в своей основе противоположную концепцию: он сосредоточен на привнесении смысла и гуманистических ценностей в реальность при всем осознании ее релятивности, иррациональности и нестабильности, тем самым пытаясь противостоять Хаосу и упорядочить его. Постреализм, таким образом, стремится к воссозданию Космоса или Хаосмоса (термин, который Лейдерман заимствует у Джеймса Джойса):

⁴⁴ Иванова приводит пример книги *Любишь не любишь* Татьяны Толстой, которая за небольшими исключениями, является повторением предыдущей книги автора, то же самое касается книги Евгения Попова *Подлинная история „Зеленых музыкантов“*, а также Виктора Ерофеева, который пробует себя в жанрах, не свойственных прозе постмодернизма. См.: Н. Иванова, *Преодолевшие постмодернизм*, «Знамя» 1998, №4, url: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/4/ivanova.html>

⁴⁵ М. Эпштейн, *Постмодерн в русской литературе*, Москва 2005, с. 438.

⁴⁶ Там же, с. 444.

Этот Хаосмос открывает цельность мира в его разрывах, связность – в конфликте противоположностей, устойчивость – в самом процессе бесконечного движения⁴⁷.

Похожее определение дает Иванова направлению трансметареализма, который «преодолевая постмодернистскую ситуацию», опираясь на приемы и наработки постмодернизма – интертекстуальность, гротеск, иронию, обращается к экзистенциальной, онтологической проблематике, «проклятым вопросам» классической литературы, при «интеллектуализации эмоциональной рефлексии», создавая текст как «единую многоуровневую метафору»⁴⁸.

«Новую сентиментальность» Лейдерман называет продолжением направления «неосентиментализм», указывая характерное для нее обращение к романтической традиции, актуализацию культурных архетипов как основ онтологической реальности.

В работах Тюпы⁴⁹ появляется концепция неотрадиционализма как реализации особого типа ментальности, который противопоставляется «дискурсу свободы» с характерным для него дивергентным Я-мышлением («уединенным сознанием») ⁵⁰. Неотрадиционализм в теории Валерия Тюпы связан с такими понятиями, как «конвергентное сознание», «дискурс ответственности», «диалог согласия» (Бахтин).

Ряд концепций можно продолжить «неонатурализмом», «гипернатурализмом», «постконцептуализмом», «постабсурдом» и другими теоретическими построениями современной критики, предлагающей «модели сосуществования множества литератур внутри русской литературы»⁵¹. Мы не будем останавливаться на подробном освещении различных исследовательских концепций, укажем лишь на определенную тенденцию в области литературы, культурно-философской мысли, на которую обращают внимание исследователи, тенденцию, лежащую в основе «вторичных» художественных систем, которые, как пишет Лейдерман, стремятся к диалогическому соединению «старой и новой «методных» структур»⁵².

⁴⁷ Н. Лейдерман, *Траектории «экспериментирующей эпохи»*, «Вопросы литературы» 2002, №4, url: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html>

⁴⁸ Н. Иванова, ук. соч.

⁴⁹ См.: В. Тюпа, *Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм* [в:] *Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции*, под ред. И. Есаулова, Москва 1995, с. 21–24; и другие.

⁵⁰ См.: В. Тюпа, *Дискурсивные формации. Очерки по компаративной нарратологии*, Москва 2000, с. 114–124.

⁵¹ Н. Иванова, *Ускользящая современность, Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплетной» к постсоветской, а теперь и всемирной*, «Вопросы литературы» 2007, №3, url: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html>

⁵² Н. Лейдерман, ук. соч.

Мы можем лишь попытаться усмотреть некое сходство в разнообразии предлагаемой типологии, которое видится нам в поиске ценностных ориентиров и онтологических основ человеческого бытия, в переходе к конвергентному сознанию, которое, имея за плечами опыт постмодернистского хаоса, утверждает диалог как основу и нравственный императив коммуникации, в обращении к неоклассическому содержанию в пределах постмодернистской поэтики.

Произведения Ивана Вырыпаева сложно причислить к какому-либо из выделяемых современной критикой направлений, но, как нам представляется, они располагаются в некой точке пересечения тенденций «нео» и «пост»: создавая текст по принципу деконструкции, заостряя разрыв формы и содержания. Вырыпаев при этом выстраивает стройную философско-эстетическую и аксиологическую концепцию, концепцию обретения космоса вопреки хаосу, смысла вопреки его отсутствию, взаимопонимания и диалога вопреки отчуждению и кризису языка. Если в ранних его произведениях можно говорить о проявлении в полной мере «постмодернистской чувствительности»⁵³ как на уровне композиции (фрагментаризация, сложная форма как отражение Хаоса в мире, элементы пастиша), так и в области художественно-эстетических принципов (поэтизация языка, литературные и художественные средства, свойственные диалогам античной и восточной риторики, предлагающей поэтически-ассоциативное постижение смысла), то в более поздних пьесах происходит своеобразный перелом в попытках преодоления хаоса, кризиса языка, реабилитации смысла и гармонии и их поисков. Поиски смысла скорее интуитивны, нежели логически мотивированы, и вызваны глубокой потребностью человеческого сознания в реальном контакте с «другим», в трансценденции, в наличии констант и ориентиров, которые позволяют избавиться от одиночества и создают ощущение безопасности, в идентификации самого себя и ценности своего существования, то есть теми экзистенциальными потребностями, о которых пишет Эрих Фромм в теории «гуманистического психоанализа»⁵⁴.

Критик Елена Строгалева в рецензии, посвященной спектаклям по пьесам Вырыпаева, пишет о режиссере Алексее Янковском, поставившем спектакль *Валентинов день* на сцене Молодежного театра на Фонтанке, что «в каждом его спектакле действие происходит в комнате, двери которой всегда открыты на космос»⁵⁵. Эта метафора в равной степени

⁵³ См.: *Постмодернистская чувствительность* [в:] И. Ильин, *Постмодернизм. Словарь терминов*, Москва 2001, url: <https://www.psyoffice.ru/slovar-s287-ru15.htm>

⁵⁴ См.: Э. Фромм, *Здоровое общество. Догмат о Христе*, пер. Т. Банкетова, С. Карпушина, Москва 2005.

⁵⁵ Е. Строгалева, *Июньские заметки о драматургии Ивана Вырыпаева*, «Петербургская перспектива» 2010, №3 (61), url: <http://ptj.spb.ru/archive/61/process-61/iyulskie-zametki-odramaturgii-ivana-vyrypaeva/>

может относиться и к творчеству Ивана Вырыпаева, который, ощущая трансцендентность бытия, пытается говорить со своим зрителем непосредственно о вещах очень простых и вместе с тем абсолютно непередаваемых в мире, который охвачен «экстазом коммуникации» в терминологии Жана Бодрийера, характеризующим современное информационное общество, в котором нет больше места для тайны, неопределенности, интимности, в котором господствует открытость всему, стремление все знать, не зная на самом деле ничего, отсутствие свободы, нарушение коммуникативной функции языка.

1.2. Перформатизация драмы

Перформатизация культуры – это процесс, значительным образом изменивший не только способы создания произведений искусства, но и само понятие «произведения искусства» и процессы его восприятия. «Перформативный поворот», который исследователи связывают с 50–60 годами XX века, знаменует собой, по сути, смену перспективы: интерес не только художника, но и аналитика переносится на деятельность творца, на само действие-делание, искусство становится перформацией, «событием», «игрой» или «инсценировкой». Само искусство подвергается радикальной трансформации, на первый план выдвигается его медиальность и способность к интерактивности. Перформатизация культуры требует обновления методов анализа, так в различных областях науки разрабатываются коммуникативные направления: в философии (Мартин Бубер, Эммануэль Мунье), социологии (Юрген Хабермас), науковедении (Стивен Тулмин) и т.д.

В литературоведении коммуникативные представления формировались, в частности, на основе работ Михаила Бахтина, Ролана Барта (концепции полилога, нелинейная организация текста, роль сюжета в тексте).

В статье *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения* Марк Липовецкий, анализируя перформативность произведений новейшей драматургии, писал о том, что необходимо «набить руку» на интерпретации современных текстов именно как перформативных, поскольку их «миметическое прочтение» и исследование при помощи традиционной методологии приводит к искажению смыслов, заложенных в тексте, «что и выражается в интерпретационном превращении Гришковца или Вырыпаева в новые инкарнации Розова или Галина»⁵⁶. Основные постулаты перформативного искусства формировались на всем протяжении XX века (без называния самого термина): их можно напрямую соотнести с философией поступка, идеей карнавала как максимального

⁵⁶ М. Липовецкий, *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения*, «НЛО» 2008, №89, url: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12.html>

сближения означающего и означаемого в телесных образах и «телесном» общенном языке в работах Михаила Бахтина; требованием «единства активной жизни и утверждающей мысли» Жюль Делёза. Само понятие «перформативность» появилось в теории речевых фактов Джона Остина: он ввел его для определения автореферентных высказываний, которые одновременно являются и речью, и действием⁵⁷. В работах критиков и интерпретаторов теории Остина (Жак Деррида, Мишель Фуко, Джудит Батлер и пр.) концепция перформативности стала применяться в других областях гуманитарного знания, культурной практики, политического, социологического и философского дискурса, гендерных исследований. В работах антропологов Виктора Тернера и Ирвинга Гофмана перформанс выступал как характерная черта социальной драмы и ритуальная практика. Антропологи подчеркивают ритуальную природу перформанса: ритуал, используя перформативное, лиминальное слово, санкционирует трансгрессию, позволяя всем его участникам с большей или меньшей степенью отстранения проявить себя в ритуальном действе, перейти от позиции «культурного объекта», пассивного наблюдателя, к позиции «культурного субъекта», деятельного соучастника.

Перформанс как таковой вызывал интерес исследователей на протяжении всего XX века, но перформативные исследования (Performance Studies), направление в методологии, активно развивающееся с конца 80-х годов XX века, расширяет область своего применения на все сферы гуманитарного знания, что связано с различными трактовками самих понятий «перформанс» и «перформативность»:

В контексте перформативного поворота перформанс в узком смысле – это совершение вживую в присутствии “зрителей” определенного действия, имеющего характер театрального акта, а в широком смысле – ежедневная практика общественной жизни, проявляющаяся в ритуалах, демонстрациях, парадах, фестивалях и проч.; перформативность, в свою очередь, понимается как убежденность в том, что язык не только отображает действительность, но также вызывает в ней изменения, и кроме того, что определенные явления существуют исключительно в процессе их исполнения и должны повторяться, чтобы существовать⁵⁸.

Необходимо разграничивать также понятия «перформативности» как черты, присущей определенному ряду художественных объектов,

⁵⁷ Дж. Остин, *Перформативные высказывания* [в:] Его же, *Три способа пролить чернила*, Санкт-Петербург 2006, с. 264.

⁵⁸ Э. Доманска, *Перформативный поворот в современном гуманитарном знании* [в:] *Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки*, пер. М. Кукарцева, Москва 2011, с. 227.

и «перформатики» как некой исследовательской оптики, позволяющей анализировать любое явление как перформанс. Ричард Шехнер, один из теоретиков критической перформатики, распространяет область перформанса на все сферы жизни, выделяя восемь видов перформанса: повседневная жизнь (приготовление пищи, общественные отношения), искусство, спорт и другие популярные развлечения, технология, секс, священные и светские ритуалы, игра, а сама перформатика, в его представлении, предлагает принципиально новый исследовательский подход с универсальным объектом исследования:

Перформативные исследования начинаются там, где большинство конкретных дисциплин заканчивается. Исследователь обращается к тексту, архитектуре, визуальным и любым другим произведениям искусства не как к продукту как таковому, а в качестве элемента бесконечно развивающихся связей и отношений, то есть “как” перформанс. [...] Одним словом, исследования рассматривают любое явление как практику, событие или поведение, а не как “предмет” или “вещь”⁵⁹.

Перформативность – неоднозначное понятие, применяемое в различных областях гуманитарных наук и наделяемое при этом разным значением. Среди характеристик перформативных объектов следует выделить:

1. Сочетание различных видов искусства с целью одновременного воздействия на все органы чувств.
2. В искусстве акцент переносится на процесс, а не на конечный результат как продукт.
3. Активизация позиции адресата как со-творческой инстанции.
4. «Автопоэтическая петля ответной реакции» («*autopoietische feedback-Schleife*»)⁶⁰ как центральное событие эстетического опыта и ситуации коммуникации, суть которого во взаимном влиянии автора и адресата в ситуации «присутствия»⁶¹.
5. Итеративность (повторяемость) действий как процесс становления реальности и субъектности.

Применение понятия «перформативность» по отношению к тексту связано с научными трудами Юргена Хабермаса, который воспринимает «перформативность» в качестве «заинтересованной саморепрезентации»:

⁵⁹ R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, New York 2013, с. 2 (Перевод мой – Е.К).

⁶⁰ Так в русскоязычном переводе звучит термин Э. Фишер-Лихте «*autopoietische feedback-Schleife*», связанный с понятием «аутопойезис» (или в другом варианте «аутопоэзис»), поэтому форма «аутопойетический» была бы, вероятно, более удачной и позволила бы избежать ассоциаций с «поэтичностью» (в польском переводе „*autorpojętyczna pętla feedbacku*”).

⁶¹ См.: Э. Фишер-Лихте, *Эстетика перформативности*, Москва 2015, с. 92.

[...] текст не столько говорит о чем-то, сколько показывает нечто, сопровождает говоримое его исполнением, подтверждая тем самым подлинность говоримого⁶².

Таким образом, перформативный подход позволяет уловить изменения, происходящие в сфере текста, который становится «местом встречи» автора и читателя, которая в свою очередь является «событием» текста.

Попытки пересмотреть теорию театра (и театрального текста) с перспективы перформативности и растолковать с ее помощью те глубинные процессы, которые происходят не только в пространстве театрального искусства и затрагивают драматургию, режиссерскую и актерскую деятельность, сценическую реализацию, но и глобально – в самой культуре, поскольку явления постпостмодернистской гуманитарной мысли, утверждает Эва Доманьска, выходят за пределы возможностей традиционных аналитических категорий:

Означает ли это, что перформативный поворот есть знак того, что постмодернистские тренды, такие как конструктивизм, постструктурализм, деконструкция, текстуализм и нарративизм стали историей. Они исчерпали себя и больше не участвуют в развитии гуманитарного знания. [...] Перформативный поворот означает, что гуманитарные дисциплины могут быстро реагировать на происходящее в мире, предлагает новые способы концептуализации возникающих проблем⁶³.

Итак, перформативность становится все более популярным инструментом анализа различных типов дискурса (перформативность политического дискурса, массовых зрелищ, СМИ, перформативность эпического текста, театрального представления). В сборнике *Театроведение Германии: Система координат* авторы обращаются к проблемам театроведческой методологии, утверждая необходимость переосмысления теоретических и практических методов театроведческого анализа как «теории театрального действия». Категория «действия» как основополагающая в немецкой семиотике фокусирует внимание немецких театроведов на творческо-преобразующих элементах в процессе конструирования художественных смыслов, что закономерно приводит исследователей к теории перформативности, «вбирающей в себя как событийно-действенный компонент, так и собственно репрезентативную составляющую сценической модели»⁶⁴.

⁶² См.: А. Романов, Л. Романова, *Композитная перформативность в интерактивном пространстве диалога*, «Studia Linguistica» 2011, № 5, с. 330–331.

⁶³ Э. Доманьска, ук. соч., с. 231, 235.

⁶⁴ *Театроведение Германии: Система координат*, сост. Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров, Санкт-Петербург 2004, с. 11, url: http://teatr-lib.ru/Library/Ger_studies/ger_studies/

Если рассматривать пространство современной драмы как перформативное, то обращение к авторским стратегиям представляется не только как можно более оправданным, но и эффективным при анализе текстов пьес. Текст драмы, используя потенциал перформанса, сохраняет свою субъектность, а событийная значимость повествуемых событий уступает место значимости самого повествования. Перформатизация театра позволяет воспринимать его как «акт и момент коммуникации»⁶⁵, соответственно драматургический дискурс, построенный по законам перформативности, выявляет определенные признаки на уровне семантики и конструкции, которые позволяют ему стать языковым процессом, пространством активной коммуникации и взаимодействия автора и адресата.

На специфику драматургического дискурса как «репрезентативно-миметического высказывания с перформативной референтностью» обращает внимание Валерий Тюпа. В статье *Драма как тип высказывания* автор анализирует коммуникативную векторность перформативного дискурса, выделяя три вида перформативных модальностей на основе трех коммуникативных интенций: сообщения, вопроса, побуждения. Стратегический выбор соответствующего перформативного высказывания, характер их чередования в высказываниях персонажа может быть, по утверждению Тюпы, одним из эффективных инструментов анализа текста. При этом предложенная классификация перформативных высказываний в драме является теоретическим вариантом драматургического дискурса, который может модифицироваться в современной драматургии либо в направлении усиления нарративизации (прототип – вестник в античном театре) либо в перформативном направлении (активизация зрительского участия)⁶⁶.

Роль «свидетеля и судии» в драме отводится зрителю, в его сознании реплики драмы приобретают характер событийности. Основное отличие перформативов от нарративов заключается в автореферентности:

Если нарратив разворачивает (в воображении коммуникантов) отстоящую во времени цепь событийной смены жизненных ситуаций, то перформатив является таким непосредственным речевым действием (или жестом), которое само служит микрособытием, поскольку необратимо меняет коммуникативную ситуацию данного высказывания⁶⁷.

Объединяющим принципом для разнообразных в жанровом и стилевом отношении пьесы «новой драмы» становится стремление воссоздать

⁶⁵ Х-Т. Леман, *Постдраматический театр*, пер. Н. Исаевой, Москва 2003, с. 223.

⁶⁶ В. Тюпа, *Драма как тип высказывания*, «Новый филологический вестник», №3 (14), Москва 2010, url: http://pragmapoetics.ru/wp-content/uploads/tyupa_drama_kak_tip_vyskazyvaniya.pdf

⁶⁷ Там же.

ритуальное пространство, выявить сакральные смыслы в секулярном сознании. Перформативный характер слова связан с его помещением в особое, лиминальное (по терминологии Виктора Тернера), пространство, в котором подрываются общепринятые нормы, дискредитируются стабильные смыслы.

Сергей Лавлинский в статье *Перформативный потенциал российской драматургии рубежа XIX–XX веков* подчеркивает принципиальное различие между понятиями «перформативность драматического произведения» и «перформанс как театральный жанр» в соответствии с мыслью Патриса Пависа о совпадении драматического и сценического времени в последнем. Такое разграничение позволяет говорить о двух типах текстов: «текст перформанса» и «перформативная драма».

«Текст перформанса» сочетает разнообразные формы искусства действия, такие как хэппенинг, боди-арт, энвайронмент, а также различные виды искусства: музыку, танец, визуальные направления – дигитал-арт, видео-арт), в связи с чем предполагает неклассическую эстетику исполнения.

«Перформативная драма» сосредоточена, прежде всего, на перформативных свойствах языка, которые проявляются в различных элементах драматического текста.

Истоки перформативного искусства связывают прежде всего с театром. В театральном понимании искусство перформанса родилось в начале XX века как направление, сосредоточенное на взаимодействии между автором и адресатом, с натиском на его процессуальный и непосредственный характер. В 1977 году Юлия Кристева писала о том, что театральная игра перестает быть характеристикой репрезентативного театра и становится прерогативой языкового пространства, а текст становится основой современного театра⁶⁸. Жак Деррида в статье *Театр жестокости и закрытие представления*, анализируя концепцию театрального искусства Антонена Арто, пишет о необходимости современного театра «покончить» с мимесисом как подражательным пониманием искусства, в котором пассивная публика присутствует «на лишенном объема и глубины, приглаженном зрелище, преподнесенном их вуайеристскому любопытству»⁶⁹. Театр должен вернуться к творческой свободе, к своим истокам, к мистериальности, в которой нет разделения на зрителя и исполнителя, нет места репрезентации, и которая позволяет преодолеть индивидуальность и ощутить связь с трансцендентным миром.

⁶⁸ См.: J. Kristeva, *Modern Theatre Does Not Take (a) Place* [в:] *Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, transl. A. Jardine, T. Gora, Michigan 2000, с. 277–281.

⁶⁹ См.: Ж. Деррида, *Театр жестокости и закрытие представления* [в:] *Его же, Письмо и различие*, пер. А. Гараджи, Санкт-Петербург 2000, с. 297.

Осознавая изменения, произошедшие в театральнo-драматической парадигме во второй половине XX века, необходимо пересмотреть устоявшиеся категории анализа драматического произведения, включая в поле аналитического зрения те элементы, которые ранее не поддавались анализу и которые теперь представляются существенными (к примеру, отсутствие главного героя, отсутствие ремарок и т.д.). Чтение как со-творчество представляется сущностью перформативного восприятия драматического текста.

1.3. Нарративизация драмы

Нарратологические исследования драматического текста – явление сравнительно новое. Классическая нарратология опирается на научные труды структуралистов (работы Романа Якобсона, Альгирдаса-Жульена Греймаса, Цветана Тодорова, Ролана Барта, посвященные разработке единой нарративной модели, лежащей в основе повествования)⁷⁰.

В *Энциклопедии нарративной теории*⁷¹ нарратология представлена как междисциплинарная методология исследований, которая выходит далеко за пределы литературоведения. Исследователи говорят о «нарративном повороте» в гуманитарных науках, который произошел в 90-е годы XX века и выдвинул нарратив в качестве универсальной концептуальной схемы, применимой не только к гуманитарным, но и к общественным и естественным отраслям знания:

Основное положение нарратологии заключается в том, что все проявления человеческой жизни, так или иначе оформленные языком, можно подвергнуть нарративному анализу. Более того, нарративный анализ предлагает гуманитарным и социальным наукам определенную оптику, картину мира, где все познается через нарратив⁷².

В российской науке нарратология в качестве отрасли литературоведения имеет богатую историю: Вольф Шмид, один из ведущих теоретиков современной нарратологии, замечает, что ее категории сформировались под влиянием русских теоретиков, а именно представителей формальной

⁷⁰ См.: *Нарратология* [в:] И. Ильин, ук. соч.

⁷¹ *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. Herman D., Jahn M., Ryan M.-L., New York 2008. Статьи энциклопедии освещают нарратив как методологический инструмент в различных областях науки, например: *Medicine and narrative*, *Media and Narrative*, *Law and narrative*, *Narrative as cognitive instrument*, *Philosophy and Narrative*, *Psychoanalysis and Narrative*, *Science and Narrative*, *Theology and Narrative* и др.

⁷² А. Борисенкова, *Нарративный поворот и его проблемы*, «НЛО» 2010, №103, url: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/bo31.html>

школы (Виктор Шкловский, Борис Томашевский), таких ученых, как Владимир Пропп, Михаил Бахтин, Валентин Волошинов, теоретиков Московско-таргуской школы (Юрий Лотман, Борис Успенский)⁷³.

Нарратология в современном, постклассическом, варианте позволяет применять нарратологический инструментарий к произведениям различных видов и жанров:

С этой точки зрения нарративными являются не только роман, повесть и рассказ, но также и пьеса, кинофильм, балет, пантомима, картина, скульптура и т. д., поскольку изображаемое в них обладает временной структурой и содержит некое изменение ситуации⁷⁴.

Преодоление постклассической нарратологией привязанности к жанру, приобретение нарративом автономного статуса привело к появлению «межжанровой нарратологии», которая позволяет использовать нарративный анализ не только в отношении эпики, но и лирики и драмы⁷⁵. Элементы нарративного повествования в драме появляются уже в первой четверти XX века в таких произведениях, как *Пейзажная пьеса* Гертруды Стайн, в текстах о *Театре жестокости* Антонена Арто, в театре «чистой формы» Станислава Виткевича:

[...] эти текстовые формы, подвергшиеся “деконструкции”, уже предвещают собой появление литературных элементов постдраматической театральной эстетики⁷⁶.

В российском литературоведении современный взгляд на нарратологию представлен, в частности, в работах Валерия Тюпы. Предметом изучения нарратологии как «новой риторики» являются дискурсы, которые Тюпа разделяет на две группы: перформативные («речевые акты» Джона Остина, автореферентные высказывания, вербальные действия) и репрезентативные (имеющие референтное значение, не касающиеся непосредственно ситуации коммуникации). Современная нарратология опирается на понятие «события», свойствами которого являются однократность, четко обозначенные границы, субъективный источник наррации. Именно нарратор придает высказыванию статус события, используя нарративную стратегию. Нарративное высказывание представляет собой сочетание двух событий: событие как нечто, о чем рассказывается в произведении

⁷³ В. Шмидт, *Нарратология. Языки славянской культуры*, Москва 2003, с. 9.

⁷⁴ Там же, с. 14.

⁷⁵ См.: Дж. Пьер, *Зачем нужна нарратология?* [в:] *Открытая нарратология: авторский междисциплинарный проект по изучению нарратива*, 10.01.2016, url: <http://www.opennar.com/single-post/2016/1/10/Почему-нужна-нарратология>

⁷⁶ Х-Т Леман, ук. соч., с. 76.

(референтное), и событие, сущностью которого является сам процесс рассказывания (коммуникативное). Нарративная стратегия, таким образом, является принципом, регулирующим объединение этих двух событий в единое целое, определяет выбор «повествовательных возможностей»⁷⁷. При этом стоит обратить внимание на то, что ученый принципиально разграничивает нарратив и перформатив с точки зрения их архитектурных оснований и базовых когнитивных структур:

Рассказывание имеет структуру человеческого опыта (воспоминания, свидетельства), тогда как перформативное высказывание – более архаичную структуру откровения (озарения, догадки, домысла)⁷⁸.

Перформативные высказывания характеризуются автореферентностью и монособытийностью, в них отсутствует деление на событие, о котором рассказывается, и событие рассказывания: перформатив сам является событием, а субъект перформативного слова – действителем. В такого рода высказываниях отсутствует опосредованное повествование, позицию «свидетеля и судии», выполняющего нарративную функцию, то есть удостоверяющего событийность, занимает читатель/зритель. Драматургический текст, который состоит именно из перформативных высказываний (реплик – миметически репрезентируемых перформативов и ремарок – дескриптивно репрезентируемых перформативов), таким образом, исключается исследователем из области исследований нарратологии:

[...] драматургический дискурс, хотя и содержащий в себе движение интриги, членимое на эпизоды, что уподобляет его нарративному высказыванию, по способу вербализации этого движения следует отнести не к нарративному, но к миметическому роду высказывания. “В драме, – по рассуждению В.В. Федорова, – происходит не событие повествования, а событие исполнения”; данное коммуникативное событие состоит в том, что “изображающее слово исполнителя совпадает с изображаемым словом героя, и таким образом возникает «эффект отсутствия» исполнителя”. Но это только эффект (миметический)⁷⁹.

Полностью разделяя мнение ученого, отметим все же, что вышеприведенные аргументы касаются классической драматургии и классического

⁷⁷ См.: В. Тюпа, *Нарратологический минимум* [в:] *Русский след в нарратологии: Материалы международной научно-практической конференции*, Балашов 26–28 ноября 2012, с. 71–73.

⁷⁸ В. Тюпа, *Генеалогия лирических жанров* [в:] *Жанр как инструмент прочтения* [сборник статей], под ред. В. Козлова, Ростов-на-Дону 2012, с. 107.

⁷⁹ Там же, с. 5.

определения нарративности, для которой основополагающим принципом становился принцип опосредованности:

В классической теории повествования основным признаком повествовательного произведения является присутствие такого посредника между автором и повествуемым миром. Суть повествования сводилась классической теорией к преломлению повествуемой действительности через призму восприятия нарратора⁸⁰.

Постклассическая нарратология определяет как нарративные те тексты, которые обладают «на уровне изображаемого мира темпоральной структурой» и излагают некую историю, понимаемую как «событие», т.е. «некое изменение исходной ситуации». Применительно к произведениям современной драматургии с их установками на эксперименты в области жанровой структуры, отказ от диалогизма традиционной драмы в пользу наррации, изменение смысла понятий «событие» и «поступок», жанровую иронию как невозможность однозначного жанрового определения, перенос «события» из области действия в область языка, эпизацию драмы, тяготение к монодраматизации высказывания, использование нарратологии в качестве способа анализа представляется нам как можно более оправданным. Специфика выделенной нами «перформативной драмы» в сохранении в ней двоякособытийного дискурса: событие, о котором рассказывается, и событие рассказывания разводятся уже на текстуальном уровне (в пьесе Ивана Вырыпаева *Июль* монолог 60-летнего канибала сопровождается авторская ремарка «исполнитель текста – Женщина»⁸¹). Нарушение в современной драме традиционных принципов построения текста (отказ от правила трех единств, от линейного хронотопа, изменения характера ремарок – их эпизация, лиризация или полное отсутствие) влияет на размывание четких границ между драмой и эпикой. Собственно, если мы обратимся к истории драмы и театра, то следует вспомнить, что наррация изначально являлась органичным элементом драмы в связи с присутствием в ней хора, который рассказывал, предрекал и комментировал события.

Впоследствии самой простой и действенной формой повествования на сцене был выход актера, который рассказывал о событиях. По утверждению исследовательницы русской драматургии Валентины Головчинер, эпический элемент может усиливаться в драме в различные моменты, что связывается с активизацией, «архаико-эпического мышления», в котором индивидуальное становится объектом философско-эпических обобщений⁸².

⁸⁰ В. Шмидт, *Нарратология...*, ук. соч., с. 11.

⁸¹ Данная и последующие цитаты из пьесы *Июль* И. Вырыпаева приводятся по источнику: И. Вырыпаев, *Июль* [в:] Его же, *Пьесы*, Москва 2016, с. 51–80.

⁸² В. Головчинер, ук. соч., с. 301–302.

2. АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ

2.1. Теория автора

Категория авторских стратегий непосредственно связана с темой автора и авторского дискурса в художественном произведении.

Теория автора (авторология) активно разрабатывалась в литературной теоретической мысли XX века применительно к нарративным и поэтическим жанрам (в работах Михаила Бахтина, Виктора Виноградова, Григория Гуковского, Александра Потебни, Лидии Гинзбург, Юрия Лотмана, Бориса Кормана, Бориса Успенского и др.) как в литературном, так и в философско-эстетическом аспектах. В 20-е годы XX века представители «формальной школы», формулируя формалистскую теорию повествования, выделяют в категории «автор» «автора-сочинителя» и «автора-повествователя»⁸³.

В работах Юрия Тынянова появляется понятие «литературной личности», используемое для выявления специфики отношений между биографической личностью автора и образа творца, открывающегося в его произведении. «Литературная личность» в концепции ученого не субъект речи, а некий концепт, определенная модель действительности, складывающаяся на основе различных текстов одного автора в воображении читателя⁸⁴.

«Литературная личность» тесно связана с категорией индивидуального стиля, предложенной в работах Виктора Виноградова, понимаемой как:

[...] система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения. Эта система, если творчество писателя не исчерпывается одним произведением, – система динамическая, подверженная изменениям. Таким

⁸³ К. Гельц, *Теории автора в восточноевропейской филологии XX века*, «Narratorium» 2014, № 1(7), url: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633111>

⁸⁴ См.: Ю. Тынянов, *Литературный факт* [в:] *Его же, Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, с. 255–269.

образом, стиль писателя должен изучаться в его историческом развитии, в его изменениях и колебаниях, в многообразии его жанровых проявлений⁸⁵.

В современной науке широко функционирует термин «идиостиль», который – при множественности трактовок и определений – можно определить как языковую и концептуальную картину мира автора. Теория полифонии и диалогичности Михаила Бахтина предполагает изучение образа автора в коммуникативном аспекте, как субъекта художественной коммуникации в художественном произведении, которое суть «художественное событие – значимый момент единого и единственного события бытия». Читатель воспринимает автора не как конкретное биографическое лицо⁸⁶, а как принцип организации различных уровней текста, определяющий восприятие:

Внутри произведения для читателя автор – совокупность творческих принципов, долженствующих быть осуществленными, единство трансгрессионных моментов видения, активно относимых к герою и его миру. Его индивидуация как человека есть уже вторичный творческий акт читателя, критика, историка, независимый от автора как активного принципа видения, – акт, делающий его самого пассивным⁸⁷.

Художественное произведение становится, таким образом, диалогом полноценных субъектов – в этом Бахтин усматривает новую авторскую позицию, в основе которой лежит полифоничность: герой наделяется самостоятельностью, полноправным словом, внутренней свободой, незавершенностью, позиция автора по отношению к нему – позиция диалогического, полноправного общения.

Однако сам герой, несмотря на его изначальную «данность», независимость от художественного акта не в состоянии воспринять себя и свою жизнь оцельненно, «восполнить» свой образ «до целого». Это может сделать только автор, находящийся в позиции «внеаходимости» («трансгрессиентности»). Следовательно, «моменты завершения» героя и сама художественная форма произведения как «выражение ценностно-определенной творческой активности эстетически деятельного субъекта»⁸⁸ становятся наиболее полным отражением образа автора (внеаходимого автора).

⁸⁵ В. Виноградов, *О языке художественной литературы*, Москва 1959, с. 84–85.

⁸⁶ Понятие автора рассматривается Бахтиным в трех направлениях: биографический автор («внеположенный» произведению), первичный автор («облеченный в молчание», «внеаходимый»), «трансгрессиентный», вторичный автор (образ, создаваемый первичным автором), М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1986, с. 373.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ М. Бахтин, *Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве* [в:] Его же, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 56.

В советском литературоведении категорию «авторской позиции» сменило понятие «художественный метод» как «общий принцип творческого отношения художника к познаваемой действительности»⁸⁹. «Образ автора», в свою очередь, приобретает узкое значение «одной из форм непрямого присутствия».

В 50-е годы XX века проблема автора легла в основу «системно-субъектного метода» анализа Бориса Кормана, для которого произведение становится взаимодействием сознаний субъектов, каждый из которых является носителем определенного мировоззрения, будучи при этом формой выражения авторского сознания.

В западном литературоведении на конец 1960-х–1970-е годы приходится «кризис автора». В основе этой концепции лежит структуралистская идея «смерти автора», которая утверждает полную читательскую свободу в отношении произведения. Письмо, как утверждает Ролан Барт, лишено любого рода субъектности, а чтение и создание современного текста предполагает устранение Автора. На смену Автору, согласно Барту, приходит Скриптор, который рождается в момент создания текста как перформативная функция создания речевого акта «здесь и сейчас»⁹⁰.

«Смерть» автора приводит к тому, что текст при отсутствии какой-либо единой, конечной интерпретации, становится бесконечным порождением смыслов, которые воссоздаются в пространстве читателя (это также не биографический читатель, а «некто», в чьем сознании текст складывается в единое целое), таким образом Барт отрицает авторскую интенциональность и целостность текста как готового объекта, наделяя его перформативным статусом непрерывного «становления».

Структуралистская критика делает акцент не на воссоздании, а на создании значения произведения, подчеркивая роль читателя в процессе конструирования смысла произведения, отрицая идею «завершенности» текста как данности, в связи с чем акценты коммуникативного события «автор – герой» смещаются в область «автор – читатель».

С преодолением противоречивой концепции «смерти автора» связана в литературоведении противоположная тенденция «возвращения автора», которая направлена на углубленное изучение коммуникативной природы литературного дискурса:

[...] семиотическими средствами искусства писатель помимо текста формирует и его бессмертного «Автора» как явление культуры неизмеримо

⁸⁹ См.: С. Аверинцев, И. Роднянская, Автор [в:] *Краткая литературная энциклопедия* [в 9 т.], под ред. А. Суркова, Москва 1962–1978, т. 9, url: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>

⁹⁰ Р. Барт, *Смерть автора* [в:] *Его же, Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Москва 1994, с. 384–391, url: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm>

превосходящее своей значимостью биографическую фигуру “скриптора”, водившего пером по бумаге и приобретшего тем самым авторское право на текст произведения⁹¹.

Постмодернизм вводит категорию «авторской маски», термина, предложенного американским литературоведом Карлом Мамгреном для обозначения определенных знаков авторского присутствия в тексте. Авторская маска как действующее лицо постмодернистского текста организует его восприятие имплицитным читателем, обеспечивая тем самым эффективность коммуникации. Появление авторской маски обнажает авторскую интенциональность, стремление установить коммуникативный контакт с читателем, избежав тем самым, как уточняет Ильин, встречи с «несостоявшимся читателем»:

Авторская маска как важный структурообразующий принцип повествовательной манеры постмодернизма в условиях постоянной угрозы коммуникативного провала, вызванной фрагментарностью дискурса и нарочитой хаотичностью композиции постмодернистского романа, оказалась практически главным средством поддержания коммуникации и смогла стать смысловым центром постмодернистского дискурса⁹².

На рубеже XX-XXI вв. нарастающая критика концепции «смерти автора» окончательно реабилитирует категории «автора» и «авторского сознания», возвращая их на позиции важнейшего звена литературного произведения:

Сторонники А.Т. [*теории автора* – Е.К.] вновь выдвигают на первый план авторский замысел, реконструкцию авторских интенций для постижения смысла художественного произведения, проблему целостности художественного текста, изучение автора как текстового центра⁹³.

«Автор» становится также одной из важнейших категорий нарратологии как один из субъектов коммуникативного события, каким является текст. Вольф Шмид вводит понятие «абстрактного автора», имплицитной не изображаемой инстанции, не имеющей своего конкретного голоса, олицетворяющей интенциональность произведения. «Абстрактный

⁹¹ *Теория литературы в 2-х томах...*, ук. соч., т. 1, с. 81.

⁹² См.: *Авторская маска* [в:] И. Ильин. *Постмодернизм. Словарь терминов*, Москва 2001, url: <https://www.psyoffice.ru/slovar-s287-ru1.htm>

⁹³ А. Большакова, *Автор теории* [в:] *Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*, под ред. Е. Цургановой, Москва 2004, с. 24.

автор» – двоякая категория: он представляет собой совокупность черт, вписанных в текст, с одной стороны, но с другой – актуализируется в процессе читательской конкретизации и осмысления. Шмид выделяет два подхода в рассмотрении «абстрактного автора»: первый подход в рамках текста – «абстрактный автор» как «конструктивный принцип произведения, второй подход вне текста – «абстрактный автор» как «внутри-текстовый представитель» реального автора (этот подход сближается с определением «авторской маски»)»⁹⁴.

Дискурсивный нарратологический анализ обращается к «автору» не столько в качестве объекта изучения, сколько в качестве элемента субъектно-субъектных отношений события текста, вводя понятие «авторских стратегий», характеризующих специфику коммуникативных отношений на уровне «автор – читатель» и «автор-герой». «Абстрактный автор» – как одна из нарративных инстанций занимает центральную позицию, интегрирующую все элементы текста, а коммуникативные авторские стратегии, согласно Тюпе, становятся предметом изучения нарратологии как способы и приемы организации читательского восприятия:

Объект нарратологии – это культурное пространство, образуемое текстами определенной риторической модальности, а предмет ее постижения – коммуникативные стратегии и дискурсивные практики нарративной интенциональности⁹⁵.

Нарративные стратегии – особый род коммуникативных стратегий культуры, сочетающий в себе такие компетенции нарративного текстопождения, как креативная (субъектная), референтная (объектная) и рецептивная (адресатная), что отвечает параметрам предмета, цели и ситуации высказывания Бахтина.

Исследователь подчеркивает сосуществование и взаимодействие различных нарративных стратегий в коммуникативном дискурсе современности, а их выявление и изучение позволяет проанализировать все уровни сложной коммуникативной системы, каковой является художественный текст.

Когнитивность феномена стратегий автора, «облеченного в молчание» (термин Бахтина) подчеркивает Владимир Шуников, указывая на то, что авторские стратегии как возможность эффективно влиять на зрительскую рецепцию реализуются не в конкретных речевых фрагментах, а символически (в отличие от стратегии нарратора), в целом произведении,

⁹⁴ См.: В. Шмид, *ук. соч.*, с. 53–57.

⁹⁵ В. Тюпа, *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова)*, Тверь 2001, с. 10.

соответственно, только целостная интерпретация позволяет адекватно воспринимать текст⁹⁶.

Итак, авторские стратегии становятся актуальным инструментом методологии, позволяющим включать в литературоведческий анализ позицию автора как субъекта коммуникации.

2.2. Новейшая драма – попытки преодоления кризиса

Жан Пьер Сарразак в предисловии к *Лексикону новой и новейшей драмы*, ссылаясь на исследование Петера Зонди *Теория новой драмы*, пишет о кризисе драмы, в основе которого лежит назревшее к XX веку неразрешимое противоречие между «объективным началом (эпическим)» и «субъективным началом (лирическим)», синтез которых осуществляется в традиционном театре. Сарразак выделяет четыре области кризиса традиционной драмы: кризис фабулы (дефрагментация действия или полное его отсутствие), кризис персонажа, который лишается физической, психологической и социальной конкретности, функционируя в качестве голоса, фигуры, чтеца); кризис диалога (конфликт развивается уже на уровне языка); кризис отношений между сценой и залом, который приводит к нарушению границ театральной иллюзии⁹⁷. Кризис диалога как следствие неоднозначных позиций персонажей и их взаимоотношений приводит к тому, что реплики персонажа направлены не столько другому персонажу, сколько зрителю. Сарразак вводит понятия «рапсодического диалога», который сочетает фрагменты текста разных родов (лирики, эпики, драмы) и рапсодического субъекта, который одновременно является частью действия и существует вне его.

Фрагментарность, коллажность, нелинейность фабулы, присутствие «рапсодического субъекта» на всех уровнях драмы приводят к усилению роли адресата в процессе постижения произведения, отводя ему роль монтажа и реконструкции элементов текста.

Поворот от миметического изображения действительности к новой театральной реальности, не ориентированной на действие, осознание того, что суть спектакля не в «изображении вымышленного мира», а в том, что происходит «между актерами и зрителями»⁹⁸, составляет основу

⁹⁶ В. Шуников, *Коммуникативные стратегии «я»-нарратива, (на материале произведений современной русской литературы)*, «Новый филологический вестник» 2007, №1, url: <http://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnye-strategii-ya-narrativa-na-materiale-proizvedeniy-sovremennoy-russkoy-literatury>

⁹⁷ Ж.-П. Сарразак, *Кризис драмы [предисловие к французскому изданию]* [в:] Его же, *Лексикон новой и новейшей драмы*, пер. Т. Могилевской, «Театр» 2011, №2, url: http://oteatre.info/lexicon-novoy-i-noveyshey-dramy/#identifier_4_442

⁹⁸ Э. Фишер-Лихте, ук. соч., с. 35.

перформативного театра и перформативной драмы⁹⁹. Изменения в драматической структуре затрагивают все элементы драмы (композиция, персонаж, конфликт, действие, язык). Сам язык, как указывает Ханс-Тис Леман, «автономизируется», теряет функцию свойства средства коммуникации персонажей (которые также подвергаются деконструкции), приобретает само-референтность, становится автономной реальностью:

[...] слово берется во всем своем охвате и объеме, теперь это слово как особое «звучание», как способность «оборачиваться на самое себя», как смысл, призыв и «обращение к [другому]»¹⁰⁰.

«Перформативное» чтение текста основано на сосредоточении на элементах, конституирующих, а не отражающих действительность, на тексте не в качестве набора слов и фактов, а в качестве действия, процесса переживания некоего опыта в момент события, каким является встреча двух субъектов:

Таким образом, осуществляется переход от комплексов значения к полям отношений, благодаря чему в литературоведении наряду с отношением текст – читатель, включается прежде всего воздействие текстов, но также материальные и социальные факторы, такие как телесность, взаимосвязи устной речи и письменности [...], ритуальные формы, театральность и ситуации литературной инсценировки¹⁰¹.

В контексте современной драматургии можно говорить о том, что текст пьесы становится перформативным высказыванием:

[...] форма высказывания служит не описанию, а преобразованию ситуации, манипулированию ментальными состояниями или поведением слушателей¹⁰².

Синкретичная поэтика новой драмы требует возрастающей авторской активности, а текст отражает не только ментальные, но и физические проявления автора, графика текста, его плотность и насыщенность, его пространственная организация могут быть прочитаны как маркеры эмоционального состояния, движения мысли, характера интонирования и т.д.

⁹⁹ См.: Е. Курант, К. Сыска, *Перформативность* [в:] *Экспериментальный словарь новейшей драматургии*, под ред. С. Лавлинского, Siedlce 2019, с. 245–250.

¹⁰⁰ Х-Т. Леман, ук. соч., с. 234.

¹⁰¹ Д. Бахманн-Медик, *Режимы текстуальности в литературоведении и культурологии: вызовы, границы, перспективы*, «НЛО» 2011, №107, url: <http://www.nlobooks.ru/node/2486>

¹⁰² Там же.

Такое восприятие текста сродни идеям «слухового и речевого театра» Валера Новарина, теоретика театра, продолжателя идей Арто. Новарина провозглашает господство «театра пустоты», в котором нет действия и персонажей, есть только текст¹⁰³. Эти концепции также заставляют нас обратиться к теории воплощенного познания (*embodied cognition*)¹⁰⁴, а также к дискурсу телесности Жан-Люка Нанси, который в своем философском труде «Corpus» доказывает невозможность процесса коммуникации вне тела, утверждает телесную природу чтения и письма:

Хотим мы того или нет, тела соприкасаются на этой странице, или, другими словами, эта страница сама есть прикосновение (моей руки, которая пишет, ваших, которые держат книгу). Это касание бесконечно искажено, отсрочено – оно опосредовано машинами, транспортными средствами, ксерокопиями, глазами, другими руками, – но остается мельчайшая упрямая частица, бесконечно малая пылинка повсюду прерываемого и повсюду осуществляемого взаимодействия¹⁰⁵.

Одним из способов реализации концепта телесности в современной драме становится изменение визуального облика пьесы, который связан не только с трансформацией основных драматургических элементов – реплики, ремарки, с процессами креолизации текста, смещением жанровых и родовых границ, но и с непосредственно подчеркнутым вниманием автора к визуальному компоненту как равноправному элементу поэтики (например, графическое оформление текста *Кислород* Ивана Вырпаева, иллюстрации в пьесе *Летит* Ольги Мухиной)¹⁰⁶.

Заметим, что эксперименты с графикой не новы, попытки сочетать слово и образ в пределах одного художественного произведения известны уже со времен Античности (визуальная поэзия Симиаса Родосского, 325 год до н.э., Каллимаха Александрийского, 250 год до н.э. и др.). Языковые эксперименты разного уровня можно найти в творчестве Стефана Малларме, Филиппо Маринетти, Гийома Аполлинера, русских футуристов, Джеймса Джойса, Станислава Выспяньского и многих других авторов. В конце

¹⁰³ Е. Дмитриева, *О театральном эксперименте Валера Новарина*, «TextOnly», url: www.vavlion.ru/textonly/issue13/index.html

¹⁰⁴ Концепция «воплощенного познания», которая приобретает особую популярность в конце XX века, связана с пересмотром классической теории сознания такими учеными, как Джон Серль, Хилари Патнэм, Хьюберт Дрейфус. «Телесное» или «воплощенное» познание неразрывно связывается с физическим опытом, подчеркивается роль тела в формировании опыта и невозможность воспринимать интеллект в отрыве от телесности. См.: А. Чикин, *Концепция «воплощенного познания» в когнитивной науке*, «Философские науки» 2012, №11, с. 140–148.

¹⁰⁵ Нанси Ж.-Л., *Corpus*, пер. Е. Петровской, Е. Гальцовой, Москва 1999, с. 79–80.

¹⁰⁶ Т. Семьян, *Перформативный характер текста современной отечественной драмы*, «Уральский филологический вестник», Екатеринбург 2012, вып. 1, с. 167–178.

XX века оформляется самостоятельный жанр «либературы», теоретиками которого стали польский поэт, писатель, драматург Зенон Файфер и переводчица, исследовательница творчества Джайса – Катажина Базарник. Файфер определяет «либературу» как совокупность вербального и невербального выражения смысла в литературном произведении:

Жест может усиливать значение слов, поскольку язык тела бывает более убедительным, нежели речь. Более того, он может обнажить те смыслы, которые слово стремится скрыть. Я бы сравнил либературу с таким невербальным общением. Я называю ее тотальной литературой, потому что в ней говорит текст и говорит пустота¹⁰⁷.

Для либературы визуальные ощущения при чтении имеют огромное значение, чтение становится физическим, материальным процессом, который требует от читателя деятельного участия в процессе создания смысла. Особенно интересным в этой связи нам представляется сборник *Живое слово: логос – голос – движение – жест*, в котором затрагивается широчайший круг тем, таких как: глоссология, звуковая поэзия, биомеханика экспрессивного жеста, исследования пластического в слове, перформативность высказывания и других, объединенных проблематикой «живого слова», то есть того, каким образом можно «вернуть слову его перформативность, его связь с говорящим»¹⁰⁸. Подобные, по моему мнению, цели преследуют современные драматурги, хотя графические эксперименты в новейшей российской драматургии еще не стали предметом полноценного исследования.

Как одна из перформативных стратегий в новейшей драме присутствует стратегия «незавершенности» – как способ привлечения читателя к активному участию в процессе смыслопорождения за счет необходимости «оцельнения» и восполнения смысловых и сюжетных недосказанностей:

Роль свидетеля, удостоверяющего статус событийности представляемого в драме, оставляется читателю или – при посещении театра – частично передоверяется актеру. Но сценические высказывания исполнителя не становятся повествованием о герое, они лишь вносят в его речевое поведение интерпретирующие акценты, которые, будучи обращены к зрительному залу, сохраняют позицию “судии” за зрителем¹⁰⁹.

¹⁰⁷ M. Niemczyńska, *Książki nieoczywiste. Wywiad z Z. Fajferem i Katarzyną Bazarnik*, «Gazeta Wyborcza», 2.03.2012, url: http://wyborcza.pl/1,75410,11258711,Ksiazki_nieoczywiste_czyli_co_to_jest_liberatura.html#ixzz4RWUQRm00 (*Перевод мой* – Е.К.).

¹⁰⁸ *Живое слово: логос – голос – движение – жест: Сборник статей и материалов*, под ред. В. Фещенко, Москва 2015, с. 5.

¹⁰⁹ В. Тюпа, *Нарратив и другие регистра говорения*, «Narratorium» 2011, № 1–2, url: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027584>

Для текстов современной драматургии характерна также ритуализация, сакрализация речевого дискурса слова при внешней бессобытийности за счет обращения к архетипическому сюжету, автономизации слова, которое начинает преобладать над действием, как основного средства воздействия на зрителя, эстетики эпатажа, шокирования, предельной натуралистичности, широкого использования нецензурной лексики:

Это “нутряная драма”, приближенная к ритуальному священнодействию, где с помощью насилия, в том числе насилия языка, происходит прямое воздействие на зрителя с целью его шокирования и обескураживания¹¹⁰.

Современная драма оперирует «действенным», «деятельным» словом, в ней подчеркивается не представление некоего события, а само событие, совершаемое посредством слов. «Становление» текста при участии адресата как полноправного участника событий является его содержанием (с этим связано отсутствие визуального ряда в спектаклях на основе перформативных текстов, с одной стороны, и усиление визуальных элементов в самих текстах, подчеркивание интонационно-ритмической стороны текста – как способа более эффективного воздействия на читателя).

Авторские стратегии в перформативной драме ориентированы на как можно более эффективную коммуникацию с адресатом. Эта цель достигается, в частности, за счет использования монолога как формы, не только предполагающей зрителей в качестве «сообщников и «подслушивающих», но и обращенной непосредственно к зрителю как манифестация «события рассказывания» (например, пьеса Елены Исаевой *Про мою маму и про меня*, *Иллюзии* Ивана Вырыпаева и др.). Эта специфика монолога приводит к деконструкции драматического персонажа, появлению «гротескного субъекта», персонажа, который выходит из роли, осознает, что «находится на сцене», пересекает границы между вымышленным миром и реальностью, а само его появление связано, как утверждают исследователи, с кризисом идентичности как «одним из главных предметов рефлексии» драматического произведения¹¹¹.

Как замечает Катажина Сыска, анализируя драматургию Евгения Гришковца, монолог актуализирует позицию активной вовлеченности адресата:

Высказывание персонажа монодрамы может быть адресовано некоему виртуальному собеседнику, однако в новейшей драматургии адресатом

¹¹⁰ М. Сизова, *Перформативность «новой драмы»* (Юрий Клавдиев „MONOTHEIST“), «Вестник Самарского государственного университета» 2011, с. 118, url: <http://cyberleninka.ru/article/n/performativnost-novoy-dramy-yuriy-klavdiev-monoteist>

¹¹¹ М. Лагода, С. Павлов, *Гротескный субъект* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, под ред. С. Лавлинского, А. Павлова, Кемерово 2011, с. 293.

все чаще явно становится читатель/зритель, что ставит его на позицию непрямого и активного участника произведения¹¹².

С другой стороны, монолог может выражать невозможность персонажа реализовать себя в диалоге, кризис традиционной коммуникации (*Июль* Ивана Вырыпаева).

Монологическая форма, таким образом, становится отражением сложного процесса рефлексии субъекта, реализацией «внутреннего конфликта», манифестируя «разрушение целостности и, следовательно, самого понятия персонажа»¹¹³.

В стремлении разрушить театральную иллюзию, вести диалог непосредственно со зрителем, представить «событие рассказывания» современные драматурги используют метадраматические конструкции, прием «театра в театре», для того чтобы обнажить абсурдность и алогичность существования (*Культурный слой*, *Кто-то такой счастливый* братьев Дурненковых, *UFO* Ивана Вырыпаева и др.).

Таким образом, изменения, продиктованные новой театральной эстетикой, отразились на всех уровнях субъектно-объектной организации драматургического текста как выражения «авторского», индивидуалистического сознания, само произведение становится реализацией авторских стратегий, направленных на достижение перформативных целей коммуникации с адресатом, активизации его позиции, организации восприятия.

Попытка прочтения текста как продукта перформативности заключается не столько в обращении к значению слова, сколько к его функции, к обнажению творческого процесса, к тому, как текст стремится опровергнуть себя как готовый продукт, как результат, подчеркивая свою процессуальную, действенную природу. Ритмизация, визуализация, деконструкция смысла становятся выражением перформативной записи творческого акта сознания.

¹¹² K. Syska, *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015, с. 119 (Перевод мой – Е.К).

¹¹³ О. Семенецкая, А. Синицкая, *Монолог*, «Миргород» 2016, №2, с. 103.

3. ИВАН ВЫРЫПАЕВ – БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСТВО

3.1. Современная драматургия в критическом осмыслении

Рубеж эпох – всегда переломный момент в истории культуры, не только требующий подведения итогов недавнего прошлого, но и побуждающий к определению новых направлений и путей развития искусства и общественной жизни, осознанию себя в отношении к новой действительности и к традиции. В конце XX века в России в условиях слома традиционных идеологических установок, социальных сдвигов, вызванных необходимостью подчинения законам рынка, сложной общественно-политической и культурной обстановке, в рождающейся новой цифровой, медиатизированной гиперреальности остро встает ощущение необходимости обновления современного искусства, в частности театрального языка.

Статус «театр-дом», «театр-храм», «театр-кафедра» был утрачен, изменились, по выражению Анатолия Смелянского, «предлагаемые обстоятельства». Русскому театру пришлось искать «свое новое оправдание»:

[...] предлагаемые обстоятельства – в жизни, как в пьесе, – устанавливаются лишь общие исторические рамки, в которых приходится действовать художнику. Последний выбор в конце концов остается за самим творцом¹¹⁴.

Этот выбор для российского театра конца XX века усложнялся его необходимостью «наверстывать упущенное», в сжатые сроки осваивать опыт европейского театра, который долгое время находился вне доступа, вне возможностей культурного обмена и диалога. Марина Давыдова, критик театра, так описывает российскую театральную жизнь в конце XX столетия:

¹¹⁴ А. Смелянский, *Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века*, Москва 1999, с. 7.

[...] мы жили в своей театральной резервации, неплохо порой жили, но это была резервация. Соотнести опыт российского театра с опытом европейского, понять, какое место занимаем мы на театральной карте мира, до определенного момента было невозможно¹¹⁵.

Прорыв массовой культуры, информатизация, агрессивное проникновение современности в культурное пространство, коммерциализация, «приватизация» и тиражируемость искусства породили специфическую ситуацию засилья низкокачественных продуктов театрального поп-арта, призванных удовлетворить потребности «нового» зрителя. Кризисная ситуация, в которой оказался российский театр, требовала разрешения и «оздоровления», и именно «Новая драма» становится залогом выхода театра из кризиса, возвращения театру жизнеспособности и активного взаимодействия с реальностью, в ее рамках актуализируются поиски нового театрального языка и изобразительных средств для выражения наиболее приближенных к реальной жизни, а потому и наиболее актуальных тем:

[...] новая драма – это попытка современных художников избежать колоссальной растерянности по отношению к новой жизни¹¹⁶.

Как уже упоминалось, «новая драма» не была единогласно принята ни критиками, ни зрителями. Сейчас, по прошествии некоторого времени, можно говорить о том, что современные пьесы востребованы театрами, активно представлены на отечественных и зарубежных кинофестивалях, а их авторам несомненно удалось создать некое новое качество в современном российском (и европейском) театральном пространстве, где главенствует синкретизм выразительных средств, а традиционное внимание к драме уступает место интересу к авторским стратегиям и новым театральным направлениям:

[...] выразительность драмы как искусства слова смешивается с возможностями аудиовизуального по своей природе театрального искусства, предметом внимания оказываются не столько драмы в их традиционном понимании, сколько направления (doc-драма, verbatim), стратегии, проявляющиеся в творчестве ряда авторов¹¹⁷.

¹¹⁵ М. Давыдова, *Конец театральной эпохи...*, ук. соч., с. 15.

¹¹⁶ Д. Дондурей, *Сеансу отвечают. Новая Драма, «Сеанс»* №29/30, url: <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/novaya-drama/>

¹¹⁷ В. Головчинер, Е. Сумина, *Пространство мысли в пьесе Наталии Мошиной „Треугольник“* [в:] *Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)* Материалы IV Международной научной конференции, под ред. П. Спиваковского, Москва 2014, с. 16, url: <http://www.konf.x-pdf.ru/19istoriya/506655-1-russkaya-literatura-xx-xxi-vekov-kak-edinyy-process-problemi-teorii-metodologii-izucheniya-materiali-mezhdunarodnoy-n.php>

При этом встает закономерный вопрос о соответствии научных подходов специфике изучаемого материала. Марк Липовецкий обращает внимание на то, что:

[...] речь идет не о том, почему литературоведы не пишут о «новой драме», а о том, почему нет оптики, позволяющей заинтересованно читать эстетику, находящуюся за пределами психологизированного идеологизма (или идеологизированного психологизма)¹¹⁸.

Вероятно, именно отсутствие оптики приводит к тому, что такие явления современной драматургии, как усиление авторского присутствия, лиризация и эпизация для одних критиков являются маркером постпостмодернистского сознания и новаторского построения произведения, а для других – становятся свидетельством разрушения драматичности как таковой и показателем неопытности молодых авторов.

Принадлежность того или иного автора к «новой драме» представляется неоднозначной: к примеру, одним из лидеров «новой драмы» критики называют Евгения Гришковца, в то время как он сам предпочитает называться то новым сентименталистом, то новым романтиком и «во всех случаях выбирает обособленное существование»¹¹⁹.

Похожую позицию занимает и Иван Вырыпаев, отвечая на вопрос об эстетических и этических принципах его искусства:

[...] принцип один – я хотел бы создавать живое искусство. [...] Понимаете, суть искусства исключительно в том, что человек пытается осознать свое место в этом мире. Для меня «новая драма» – это просто новые спектакли по новым пьесам, и, конечно, там действуют все театральные законы, которые были созданы до XXI века¹²⁰.

Можно утверждать вслед за Григорием Заславским, что наиболее талантливые авторы «не вписываются» в жанровые рамки, остаются вне какого-либо направления. Вероятно, как раз именно благодаря выразительной авторской индивидуальности, остро ощущающей дыхание современности и одновременно свою причастность к вневременному искусству, создается «стиль», оказывающий влияние на других представителей движения, обеспечивающий его становление.

¹¹⁸ М. Липовецкий, *Перформансы насилия: "Новая драма" и границы литературоведения...*, ук. соч.

¹¹⁹ Г. Заславский, *На полпути между жизнью и сценой*, «Октябрь» 2004, №7, url: <http://magazines.russ.ru/october/2004/7/zasl10-pr.html>

¹²⁰ И. Вырыпаев, *Я консерватор* [интервью Е. Кутловской], «Искусство кино» 2004, №2, url: <http://kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article17>

3.2. Иван Вырыпаев – биографический очерк

Я вырос в Глазкове. Это одно из предместий Свердловского района города Иркутска. Я там учился в 63-й школе и жил, пока не уехал из Иркутска в 2001 году. Это был один из неблагополучных районов – не самый криминальный, но детство мое было достаточно жестким¹²¹.

Иван Вырыпаев родился 3 августа 1974 года в городе Иркутске, в городе, который дал российской культуре Евгения Евтушенко, Александра Вампилова, Валентина Распутина, в городе, который в XIX веке принял в свои чертоги ссыльных декабристов, петрашевцев, польских повстанцев, народолюбцев и других противников режима.

Поколение 70-х XX века часто называют «потерянным»: это люди, которым выпало жить в двух государствах, в двух разных мирах. Воспитанные в советской системе, они входили в самостоятельную жизнь в совершенно других условиях, в другой стране.

Эту «раздвоенность» поколения и беспощадность к нему эпохи подчеркивает Иван Вырыпаев:

Мы в детстве ходили в красных галстуках, а в юности застали перелом эпох. У нас все пришлось на пору крайней молодости, когда человек максималистски ищет жизненные принципы и попадает в мясорубку. Поколение оказалось не потерянным, но растерянным¹²².

При этом не многим из представителей «растерянного» поколения удалось найти свое место в новой реальности:

[...] в Иркутске героиновая история людей косила как косой, у меня 19 человек умерло из школы. А я проскочил: когда героин начался в городе, я как раз поступил в театральное – а там наркотики не употребляют, там пьют¹²³.

Марина Борисовна Никифорова, учительница по литературе иркутской школы № 63, отвела талантливого мальчика в театр, его приняли в труппу любительского театра Юность, возникшего в 1966 году при Иркутском Дворце пионеров под руководством Алексея Худякова,

¹²¹ И. Вырыпаев, *Музыка Ивана Вырыпаева* [интервью Д. Бояринову], «Colta.ru» 23.08.2013, url: <http://www.colta.ru/articles/specials/119?page=13>

¹²² И. Вырыпаев, *Я не Чацкий* [интервью М. Дмитриевской], «Российская газета», 4.08.2003, url: <http://art.theatre.ru/authors/directors/karbauskis/2176/>

¹²³ И. Вырыпаев, *Герой растерянного поколения* [интервью И. Свиначенко], «Медведь» 2006, №98, url: http://www.medved-magazine.ru/articles/Geroy_rasteriannogo_pokoleniya_Ivan_Virypaev.2842.html

благодаря чему Вырыпаев, по его собственным словам, «перестал быть хулиганом»¹²⁴.

Увлечение театром определило сознательный выбор пути: в 1995 году Вырыпаев окончил Иркутское театральное училище (отделение «Актер драматического театра» на курсе Веры Товмы).

Всё, чего я не умею в профессии, я не умею из-за своей лени. Всё, что я умею, я умею благодаря педагогам Иркутского театрального училища¹²⁵

– писал он в поздравлении по случаю юбилея училища.

Сезон 1995–1996 года молодой актер проработал в Магаданском театре, преподавал сценическое движение на актерском отделении Магаданского государственного училища искусств:

По правде сказать, мне в Магадане было вообще не до театра... Что-то играл. В водевилях танцевал. Вообще я не очень хороший артист. Поэтому когда меня спрашивают про Магадан, мне нечего сказать, если речь идет об искусстве...¹²⁶

В 1996–1998 годах Вырыпаев ангажирован в Театре драмы и комедии на Камчатке, в том самом театре, где с 1983 по 1987 год работал Юрий Погребничко, будущий основатель московского театра «Около дома Станиславского», где художественным руководителем в то время был еще один знаменательный уроженец Дальнего Востока, Виктор Рыжаков, впоследствии организатор международного театрального проекта *Караул №8*, режиссер-педагог Школы-студии им. В.И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А.П. Чехова, один из учредителей и руководителей Театрального фестиваля им. А.М. Володина, с 2012 г. художественный руководитель Центра им. Вс. Мейерхольда. Именно со знакомства на камчатской сцене начинается тесное сотрудничество Виктора Рыжакова и Ивана Вырыпаева. Рыжаков, которого критики называют «первооткрывателем театра текста»¹²⁷ на российской сцене, стал первым режиссером, ставящим тексты Вырыпаева, его «главным интерпретатором» (после самого Вырыпаева). Рыжаков впоследствии будет трогательно вспоминать о их первом знакомстве:

¹²⁴ И. Вырыпаев, *Музыка Ивана Вырыпаева...*, ук. соч.

¹²⁵ Я. Васильева, *Возраст, когда пора задуматься о строительстве своего дома*, «Иркутский репортаж», 24.11.2012, url: <http://www.vsp.ru/2012/11/24/vozrast-kogda-pora-zadumatsya-o-stroitelstve-svoego-doma-2/>

¹²⁶ И. Вырыпаев, *Кислородное голодание* [интервью В. Выжувовичу], «Российская газета» 2009, №4934 (110), url: <https://rg.ru/2009/06/18/vyrypaev.html>

¹²⁷ См.: С. Полякова, *Режиссер Виктор Рыжаков*, «Новые известия», 21.06.2015, url: <https://newiz.ru/news/culture/21-07-2015/224184-rezhisser-viktor-ryzhakov>

[...] вот так с неотвеченных вопросов, со взаимного удивления от неожиданности встречи, с моего пристального взгляда в глубоко посаженные “солоницынские” глаза, с возобновившихся вдруг уроков актерского мастерства и репетиций *Трудных родителей* Жана Кокто, с режиссерского анализа грибоедовского *Горя...*, бесконечных споров, сигарет, вкуснейшего камчатского пива и камчатской ухи, со спасения от землетрясений и вечного снега, чтения стихов и создания первого иронично-шутливого литературного журнала «Птица и грим», разговоров о мировой режиссуре, родной (тогда только мне) “Щуке” [*Щукинское театральное училище* – Е.К.] и о величии вахтанговской школы, страданий о бессмысленности сегодняшнего театра и мечтах о строительстве театра будущего под названием *Театр Чудес...* и началось наше общение, длящееся до сегодняшнего дня¹²⁸.

Рыжаков неизменно – начиная с *Кислорода* – остается верен драматургу Ивану Вырыпаеву, осуществляя постановки его очередных текстов:

Каждый раз при чтении его нового текста в ожидании очередной совместной репетиции или в обычной ситуации я не могу предугадать ожидаемое. Нет, я не знаю этого человека! Он всегда удивляет! Он всегда потрясает! Его реакцию нельзя предугадать. Его парадоксальный взгляд на наш мир не имеет аналогов¹²⁹.

По возвращении с Камчатки в Иркутск Вырыпаев в 1998 году поступил на заочное отделение «Режиссер драматического театра» Высшего театрального училища им. Б. Щукина¹³⁰ (подавшись очарованию рассказов Рыжакова о «родной «Щуке»), преподавал актерское мастерство в театральном училище на курсе Вячеслава Кокорина и организовывал собственную театральную студию «Пространство игры», в которой слово «обрело» голос: в 1999 году был поставлен спектакль по первой пьесе Вырыпаева *Сны*, в 2000-м – *Город, где я*, в 2001 – *Валентинов день*. Вырыпаев часто в своих интервью упоминает о том, что Кокорин, «мало известный широкой публике, но большой театральный мастер, один из пяти признанных мастеров, работающих по системе Михаила Чехова и по системе Рудольфа

¹²⁸ В. Рыжаков, *Иван Вырыпаев. Человек, которого я не знаю*, «Театр» 2004, №5, с. 7. Постановки Виктора Рыжакова по текстам Ивана Вырыпаева: 2002 – *Кислород* (театр «Практика», Театр.doc.), 2004 – *Бытие №2* («Практика», фестиваль «Театр мира» (*Theater der Welt*, Штутгарт), Театр.doc, фестиваль Net), 2006 – *Июль* («Практика»), 2007 – *Валентинов день* (Саратовский академический театр драмы им. И. А. Слонова), 2014 – *Пьяные* (МХТ им. А.П. Чехова), 2015 – *Иллюзии* (МХТ им. А.П. Чехова), 2016 – *Dreamworks. Мечта сбывается* (МХТ им. А.П. Чехова).

¹²⁹ В. Рыжаков, ук. соч., с. 7.

¹³⁰ С 2003 года – Театральный институт имени Бориса Щукина.

Штайнера»¹³¹, был одним из важнейших его учителей¹³². В их судьбах также можно отметить определенное сходство: Кокорин был художественным руководителем Иркутского ТЮЗа имени Александра Вампилова, его спектакли пользовались огромной популярностью, Кокорин преподавал в театральном училище, но в 2001 году режиссер остался без театра, в училище ему не дали набрать курс. Разногласия с властями, недовольство коллег по профессии привело к тому, что в 2001 Кокорину пришлось уехать из Иркутска. В интервью 2004 года он называет свой отъезд «уходом в никуда»:

[...] я вынужден был уйти. Уйти в никуда. Уехал в Москву и болтался там без работы, жил у друзей, перебивался случайными заработками¹³³.

После отъезда из Иркутска к Кокорину пришло признание: по приглашению екатеринбургского ТЮЗа он становится его художественным руководителем, преподает в Екатеринбургском государственном театральном институте, в 2003 году становится лауреатом престижнейшей премии «Золотая маска», с 2006 года ставит спектакли в нижегородском ТЮЗе, участвует в семинарах, проводит мастер-классы по театральному ремеслу. Вячеслав Кокорин стал обладателем почетного звания Заслуженного деятеля искусства (2006), вошел в жюри «Золотой маски», получил множество премий и наград как режиссер и театральный педагог. В учебнике *Современной истории иркутской области 1992–2012 годов* похожая информация сопровождается фамилией Вырыпаева:

На иркутской земле не удалось раскрыться таланту И. Вырыпаева, получившего в 2003 г. высшую театральную награду “Золотая маска” и завоевавшего множество других российских и международных наград за свою театральную и кинематографическую деятельность¹³⁴.

Что конкретно стало причиной конфликта Вырыпаева с иркутскими властями и соратниками по цеху? Подробности умалчиваются, но обида изгнанника осталась. В одном из интервью Вырыпаев говорит о «тяжелой энергии» Иркутска, о невозможности «творить» и «реализовать себя» в этом городе:

¹³¹ И. Вырыпаев, *Между традицией и постмодернизмом* [интервью Г. Ах.], «Городской портал Сергея Посада Okposad.ru», 20.03.2015, url: <http://www.okposad.ru/2015/03/vyrypaev.html#sthash.tfBFRktK.dpuf>

¹³² Кокорин снялся в эпизоде фильма Вырыпаева *Эйфория* (2006).

¹³³ В. Кокорин, *Вечный странник Кокорин* [интервью С. Мазуриной], «Восточно-Сибирская Правда», 23.10.2004, url: http://www.vsp.ru/culture/2004/10/23/438266?call_context=embed

¹³⁴ *Современная история иркутской области 1992–2012 гг.*, учебное пособие в 2 тт., под ред. Ю. Зуяра, Иркутск 2012, с. 237.

Мне пришлось уехать в 1999 году по той причине, что здесь невозможно было заниматься тем, чем я хотел. А в Москве были такие условия, причем далеко не финансовые, при которых мы смогли создать Театр.doc, который достаточно быстро стал модным явлением. Совершенно нормально, что ты оказываешься там, где есть среда, в которой ты можешь себя реализовать...¹³⁵

Первая супруга Вырыпаева, Светлана Иванова, актриса «Пространства игры», в настоящий момент преподаватель Школы-студии МХАТ, вспоминает:

Мы были хулиганами. [...] А Иван Вырыпаев, наш руководитель, он очень скандальный человек, любит эпатаж. Однажды на одном собрании [...] Иван прямо так и сказал: “Я считаю, у нас нет молодежного театра. Все, что я вижу вокруг, слабо и неинтересно”. В Москве такие слова звучали бы вполне невинно, но в провинции, где театральный круг очень узкий, они обращены к конкретным людям, которые воспринимают это как личное оскорбление [...].¹³⁶

Вырыпаев не закончил режиссерский факультет Щукинского училища¹³⁷, его отчислили с четвертого курса, он не приложил никаких стараний к возобновлению обучения, а двойка по режиссуре не повлияла на его отношении к профессии:

Принципиальная была двойка: я сделал отрывок, где Гамлет и могильщики выходили на сцену с газетами. Меня остановили, сказали, что так нельзя: газет в то время не было. Я долго обижался: почему они ничего не понимают в современном театре?!¹³⁸

Вырыпаев привез «свое искусство» в Москву, и Москва радушно приняла оригинального провинциала и стремительно вознесла его на пьедестал.

В Москве условия для молодой драматургии были благоприятными: действовал основанный в 1989 году драматургами Виктором Славкиным,

¹³⁵ А. Кокин, *Иван Вырыпаев: «Иркутск остается закрытым пространством»*, «Аргументы Недели Иркутск», 11.03.2016, № 9(500), url: <http://argumenti.ru/culture/n529/438565>

¹³⁶ Ю. Вишневецкая, *Почему Россия – не Москва. Когда большие города перестанут быть провинциальными*, «Русский репортер», 11 ноября 2009, №43 (122), url: <http://rusrep.ru/article/print/171351/>

¹³⁷ Добавим, что получить диплом Щукинского училища удалось сыну Ивана Вырыпаева от первого брака, Геннадью.

¹³⁸ И. Вырыпаев [запись на сайте *В контакте*], url: <https://vk.com/club48891864>

Алексеем Казанцевым, Михаилом Роциным, Владимиром Гуркиным, критиками Инной Громовой и Юрием Рыбаковым фестиваль молодой драматургии «Любимовка». С 2000 года организация фестиваля перешла в руки Елены Греминой и Михаила Угарова. Именно на «Любимовке» впервые прозвучали тексты ведущих драматургов «новой драмы»: братьев Пресняковых, Василия Сигарева, Елены Исаевой, Ксении Драгунской, Максима Курочкина. Действовал основанный в 1996 году при московском Доме Актера «Дебют-Центр», где ставились, в частности, пьесы Максима Курочкина и Екатерины Нарши. В 1998 году был открыт Центр Драматургии и режиссуры под руководством Алексея Казанцева и Михаила Роцина как «некоммерческая антреприза», нацеленная на пьесы молодых драматургов, где Ольга Субботина поставила спектакль по пьесе известного представителя движения *New Writing* Марка Равенхилла *Шоппинг and Fucking*, а Кирилл Серебренников – *Пластилин* Василия Сигарева.

Марина Давыдова писала в рецензии о том, что «Любимовка» стала «прорывом» для современных драматургов, многие авторы обязаны ей своим появлением на драматургическом горизонте:

[...] в чем мог убедиться человек, исправно посещающий читки новых пьес, так это обилие литературно одаренных людей, предпочитающих прозе драматургию. Некоторых из них – например, явно незаурядного драматурга-режиссера Ивана Вырыпаева из Иркутска – фестиваль открыл в прямом смысле этого слова. Как открывают какое-нибудь месторождение¹³⁹.

Именно на «Любимовке» состоялась первая читка пьесы Вырыпаева *Сны*. С «Любимовкой» связано еще одно очень важное для его творчества событие. В конце 1990-х годов лондонский театр «Ройал-Корт» в рамках проекта международного департамента театра по поиску молодых национальных авторов при поддержке Британского Совета и фестиваля «Золотая маска» организовал в России семинары для молодых драматургов *New Writing*. В мае 2000 в театре «Ройал-Корт» была организована Неделя русских пьес, где также была представлена пьеса *Сны*, режиссером показа стал известный британский режиссер и писатель Деклан Доннеллан.

Тренинги и семинары «Ройал-Корт» были связаны не только с развитием техники документального театра «вербатим», но и с особым взглядом на драматургию:

[...] это очень известный театр, представители которого одержимы специфической театральной политкорректностью, – они уверены, что именно драматург является главным действующим лицом современного

¹³⁹ М. Давыдова, *Пьеса остается с человеком*, «Время новостей», 11.07.2001, url: http://www.smotr.ru/pressa/text/md_dram2001.htm

театрального процесса, и считают, что его права несправедливо ущемлены вконец распоясавшимися режиссерами. [...] Поэтому – чтобы сохранить экологическое равновесие – режиссеров надо держать в узде, а драматургам предоставлять режим наибольшего благоприятствования¹⁴⁰.

Режиссер «Ройал-Корт» Джеймс Макдональд, ставивший спектакли по пьесам Сары Кейн, утверждает главенствующую роль драматурга в театре:

Театр всегда шел от драматурга, всегда новое дыхание открывалось с новым драматургическим именем¹⁴¹.

«Режим благоприятствования» как можно более отвечал устремлениям организаторов «Любимовки»: фигура драматурга в театре, драматурга-актера и режиссера одновременно все более уверенно заявляет свои права, требуя, по словам М. Угарова, «признать драматургический текст абсолютным императивом театральной постановки»¹⁴².

Для полноты картины не хватало только сценической площадки, которая могла бы стать рупором новой эстетики, местом выхода новой драмы из фестивального замкнутого пространства к зрителю. И такая площадка появилась. В 2012 году усилиями супругов Елены Греминой и Михаила Угарова был создан Театр.doc, сегодня уже культовое место, которое объединило молодых драматургов-единомышленников и стало «рупором» для молодых неизвестных авторов:

[...] рождавшаяся в изоляции от реального театра, писавшаяся в стол или для подмосковного фестиваля “Любимовка” новая драма была подобна бумажной архитектуре. И то и другое было родом утопии. Коллекцией несбыточных проектов. *Таня-Таня* Оли Мухиной, *Кухня* Максима Курочкина, *Терроризм* братьев Пресняковых, *Кислород* Ивана Вырыпаева – каждая талантливая пьеса была замыслом театра, которого нет. [...] Вместе они были броуновским движением совершенно разных художественных воль. Пока внутри новой драмы не появился кристаллический центр – Док¹⁴³.

Рождение документального Театра.doc, «театра, в котором не играют», сопровождалось ощущением важности и ответственности момента: он стал предвестником глубинных изменений в отечественном театральном искусстве, его миссией «было пробить в изоляции брешь, прорвать в ней

¹⁴⁰ Там же.

¹⁴¹ Цит. по: И. Болотян, *Театр начинается с драматурга*, «Октябрь» 2006, №9, url: <http://magazines.russ.ru/october/2006/9/bo13.html>

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Е. Ковальская, *Движение Солидарность: открытие Театра.doc*, «Театр» 2015, №19, url: <http://oteatre.info/dvizhenie-solidarnost-na-otkrytie-teatra-doc/>

огромные дыры. [...] И жизнь со всеми своими порой ароматными, а порой и жутковатыми запахами хлынула на нашу сцену»¹⁴⁴.

Ремонт подвала в Трехпрудном переулке драматурги и режиссеры делали своими силами. Программное отсутствие декораций, грима, каких-либо элементов театральной иллюзии выражало позицию Театра.doc по отношению к традиционному театру.

Первую премьеру сезона 2002 ожидали с нетерпением, и она, хоть и не вполне документальная, оправдала ожидания. 29 сентября 2002 года на сцене Театра.doc был показан *Кислород* – театральный проект Ивана Вырыпаева в постановке Виктора Рыжакова:

Когда я написал *Кислород*, мне было 28 лет. Я тогда увлекался электронной музыкой. В этой пьесе есть народные темы, гопниковские, но они как будто исполняются в электронном звучании. *Кислород* – это блатная песня под диджея¹⁴⁵.

О «блатной песне под диджея», библейских заповедях в стиле рэп, говорила вся столица, ее окрестили «манифестом поколения 30-летних». *Кислород* получил премию «Золотая маска» в номинации «Новая», на спектакль невозможно было попасть, текст *Кислорода* был переведен на польский, немецкий, болгарский, румынский, английский, французский языки, пьеса ставилась во многих европейских городах. Виктор Рыжаков писал об актуальности и новаторстве *Кислорода*:

[...] он давал возможность говорить открыто перед зрительным залом о том, что нас волновало и что не давало нам покоя. Где не нужно было прятаться за привычного персонажа, но в то же время можно было не бросать великую иллюзию театра. Всё, о чём говорили артисты со сцены в оглушительном темпе и с нескрываемыми драйвом и иронией, начинало рождаться в головах у людей. [...] Всё это облекалось в форму концерта. Мы – как бы маленькая музыкальная группа. Иван признавался в своей мечте: я хочу петь. *Кислород* дал повод сказать ему: «Вот и будешь его петь». Это и стало окончательным решением: этот текст надо петь. Тогда же он стал особенным способом записываться на бумаге, как поэтический песенный текст¹⁴⁶.

Текст рождался на сцене, форма запечатлевала процесс его становления, а вместе с текстом рождался автор. *Кислород* стал событием, уверенным

¹⁴⁴ М. Давыдова, *Новый театральный завет*, «Театр» 2015, №19, url: <http://oteatre.info/novyy-teatralnyj-zavet/>

¹⁴⁵ И. Вырыпаев, *Музыка Ивана Вырыпаева...*, ук.соч.

¹⁴⁶ В. Рыжаков, *О спектакле Кислород* [интервью для Colta.ru], url: <http://10.praktikatheatre.ru/materials/?show=80>

шагом на пути от актера любительской иркутской труппы к драматургу с мировым именем.

Карьера Ивана Вырыпаева стремительно набирала обороты. В мае 2003 года пьеса *Валентинов день*, написанная в Иркутске, была представлена на Гейдельбергском драматургическом фестивале. В 2004 году в рамках театрального фестиваля NET в Центре имени Вс. Мейерхольда состоялась премьера спектакля *Бытие №2*, сделанного по заказу штутгартского международного фестиваля «Театр мира». Пьеса-мистификация, жанр которой определяется автором как «трагедия смысла», диалог с Богом, перемежающийся с ненормативной лексикой комических куплетов пророка Иоанна, была удостоена Гран-при фестиваля «Новая драма», учрежденного директором «Золотой маски» Эдуардом Бояковым в 2002 году.

2005 год оказался необыкновенно плодотворным для Вырыпаева: он основывает продюсерское агентство «Движение Кислород», а в издательстве «Время» выходит его книга *13 текстов, написанных осенью*.

В 2005 году Бояков становится руководителем театра новой драмы «Практика», в 2006 году Иван Вырыпаев занимает должность арт-директора Практики, а на сцене выходит очередная премьера монопьесы *Июль* с Полиной Агуреевой (второй супругой Вырыпаева) в постановке Рыжкова. Монолог шестидесятилетнего каннибала в женском исполнении произвел огромное впечатление:

В театре “Практика” поставили самый страшный и самый сильный текст новой русской драмы. [...] Действие главных его сочинений словно разворачивается на каких-то космических просторах, где без руля и ветрил летают демонические герои, пытающиеся найти веру в неверии, мораль – в безнравственности, любовь – в отсутствии любви! [...]. Он не с современностью выясняет отношения, он выясняет отношения с бытием. Пересыпанная матом-перематом и жуткими физиологическими подробностями история о маньяке-людоеде [...] постепенно превращается в историю о скитаниях души в земной юдоли, о любви дьявольской силы в прямом смысле этих слов всепоглощающей и всепожирающей¹⁴⁷.

В 2006 году Вырыпаев дебютирует в качестве кинорежиссера. Фильм *Эйфория* получил Гран-при на Международном фестивале в Варшаве, Малого золотого Льва на кинофестивале в Венеции, премию Ника, специальный приз жюри фестиваля «Кинотавр». На кинофестивале «Молодость»

¹⁴⁷ М. Давыдова, *Рождение трагедии из духа. Рецензия на спектакль Июль в театре «Практика»*, «Известия», 30 ноября 2006, url: http://www.smotr.ru/2006/2006_praktika_july.htm#izv

в Киеве *Эйфория* была признана лучшей полнометражной картиной и стала лауреатом ФИПРЕСИ. Тогда же в Киеве произошло еще одно поворотное событие в судьбе Ивана Вырыпаева. В фестивальную программу входил польский фильм *Любовники из Мароны*, который на фестивальных показах представляли режиссер Изабелла Цивиньска и исполнительница главной роли, актриса Каролина Грушка¹⁴⁸, о знакомстве с которой Вырыпаев рассказывал в интервью:

На фестивале в Киеве она подошла после показа “Эйфории” и сказала, что ей очень понравилось. “А сейчас будет показ моего фильма, я хотела бы, чтобы вы его посмотрели”. Я тут же соврал, что у меня пресс-конференция, у меня и в мыслях не было смотреть какой-то польский фильм. Но она взяла меня за руку и отвела в кинозал. Это невиданно: актриса осмелилась отвести режиссера на свой фильм! Оказалось, что она была великолепна и играла превосходно и фильм *Любовники из Мароны* был вполне удачен. После сеанса я сказал: “Теперь полетели в Москву, завтра я играю в моем спектакле, ты должна его увидеть”. Она: “Я не могу, у меня завтра пресс-конференция”. Но я взял ее за руку и мы полетели ночью из Киева в Москву, чтобы она посмотрела *Бытие №2*. Когда я начал планировать очередной фильм, я понял, что в нем должна сыграть Каролина¹⁴⁹.

Каролина Грушка сыграла главную роль в фильме *Кислород* (2009), затем в новелле *Ощущать* в фильме *Короткое замыкание* (2009), в фильме *Танец Дели* (2012). Она занята во всех польских спектаклях Вырыпаева. В 2007 году Иван и Каролина поженились, в 2012 году у них родилась дочь, а Вырыпаев постепенно стал одним из наиболее востребованных авторов и режиссеров на польской сцене.

¹⁴⁸ Каролина Грушка – выпускница Театральной академии имени Александра Зельвровича в Варшаве, актриса Национального театра в Варшаве, на ее счету успешные роли в польском кинематографе в фильмах Анджея Вайды, Яна Якуба Кольского, Вальдемара Шарека, Марека Бродзкого, Филипа Байона, Марека Котерского и других режиссеров. Она снималась также в российском кинематографе: сыграла роль Маши Мироновой в картине *Русский бунт* Александра Прошкина, роль Юлии в военной драме *В августе 44-го* Михаила Пташука, Аси – в русско-польской картине *Брейк-Пойнт* Марека Новицкого. В 2006 году Каролина снимается в фильме Дэвида Линча *Внутренняя империя*, в 2007 году ее приглашают сняться в российской мелодраме *На пути к сердцу* Абая Карпыкова. «Это замечательная актриса. Мне кажется, что нет чего-то такого, чего она была бы не в состоянии сыграть. Я уверен, что Каролина будет известна во всем мире», – так высказался Линч о Грушке после премьеры *Внутренней империи*, см.: K. Gruszka, *Marzenie nie tylko mężczyzn* [wywiad], «Gala», 6.08.2010, url: <http://www.gala.pl/artykul/karolina-gruszka-marzenie-nie-tylko-mezczyzn>, (*Перевод мой* – Е.К.).

¹⁴⁹ Там же. *Перевод мой* – Е.К.

В 2009 году Вырыпаев самостоятельно режиссирует спектакль по своей пьесе *Объяснить* на сцене театра Школа Современной пьесы в рамках фестиваля NET с Каролиной Грушкой. Идея текста приписывается аспиранту Института космических исследований Академии наук, алмаатинцу Олегу Архипкину, на которого, как утверждал Вырыпаев (часто использующий прием «переадресации» авторства), произвело огромное впечатление творчество казахского поэта XIX века Абая Кунанбаева. Актеры (Каролина Грушка, Ольга Смирнова, Валерий Караваев и Алексей Филимонов) знакомят зрителей с биографией поэта и читают его стихи на казахском языке с фрагментами польского мультфильма *Рекс-певец*.

В 2009 году вышел на экраны фильм *Кислород*, который стал обладателем приза «Кинотавра» за лучшую режиссуру, приза Гильдии киноведов и кинокритиков РФ «Белый слон». В 2010 году в театре «Практика» Вырыпаев ставит пьесу *Комедия* в жанре стендап, в 2011 году написан текст *Иллюзии* (премьера – МХТ им. А.П. Чехова, в постановке Виктора Рыжакова) – лауреат XVIII Международного фестиваля «искусства приятного и неприятного» в Лодзи, в 2012 году пьеса *Dreamworks* в (премьера МХТ им. А.П. Чехова, в постановке Виктора Рыжакова). В 2012 году в рамках программы Cinema XXI Седьмого Римского фестиваля прошла мировая премьера фильма *Танец Дели* – авторская экранизация пьесы (2009) и спектакля Ивана Вырыпаева. В 2012 г. на «Любимовке» состоялась читка новой пьесы *Летние оси, которые кусают нас даже в ноябре*, сыгранной на сцене театра Мастерская Петра Фоменко в постановке норвежской режиссер Сидгрид Стрем Рейбо. В 2012 году по заказу Дюссельдорфского театра была написана пьеса *Пьяные*, поставленная Виктором Рыжаковым в МХТ им. А.П. Чехова.

В 2013 году Иван Вырыпаев сменил Эдуарда Боякова на посту художественного руководителя театра «Практика» и активно начал новый сезон. Его первой работой на сцене Практики в новом качестве стал проект *Saxar* – спектакль-концерт. Текст Вырыпаева сопровождают композиции *Massive Attack*, хит популярной в 90-е годы поп-группы *Иванушки International*, а также песни, написанные специально для *Сахара* Иваном Вырыпаевым и Казимиром Лиске¹⁵⁰. Рассказывая о своем проекте, Вырыпаев подчеркивает его музыкальную природу:

Сейчас для спектакля «Сахар» мы собрали группу, и оказалось, что чтение текста – это тоже музыка. Я не стал музыкантом, но я участвую в группе, и для меня это захватывающий эксперимент. Я веду себя в группе как вокалист, но я все-таки не вокалист. Я чтец. Вокалист-чтец. [...] Вообще

¹⁵⁰ Казимир Лиске – американский актер, режиссер и композитор театра «Практика», трагически погиб 24 апреля 2017 г. в Москве.

весь альбом-спектакль “Сахар” – это про то, как сочетаются несочетаемые вещи. [...] Я хочу сказать о чем-то и использую для этого известные многим мотивы. “Сахар” – это такой разговор¹⁵¹.

Следующей постановкой стал спектакль *Благодать и стойкость*, в котором Каролина Грушка и Казимир Лиске на языке оригинала в течение трех часов читали книгу Кена Уилбера, американского философа, основоположника интегральной философии, написанную по дневникам его жены Трейи, умершей от рака. Это первый в истории российского театра случай, когда спектакль на английском языке входит в репертуар стационарного театра. Фоном для текста Уилбера послужили абстрактные объекты видеоарта художника Всеволода Тарана и музыкальные композиции как единственное препятствие на пути непосредственной передачи не обработанного, оригинального текста зрителю.

В 2014 году на сцене Практики состоялась премьера моноспектакля *НЛО. Контакт*, очередной мистификации и деконструкции в пределах одного текста. Пьеса представляет собой десять монологов людей, вступивших в контакт с внеземными цивилизациями. Автор, он же постановщик, он же исполнитель, зачитывает якобы интервью с собеседниками из разных стран, описывающих свой контакт с НЛО, на фоне психоделической музыки и видеофильмов с канала Youtube о встречах с инопланетными существами.

Надо отметить, что спектакль на сцене Практики – это вторая постановка пьесы *НЛО. Контакт*. В 2011 году Вырыпаев со студентами IV курса Государственной высшей театральной школы имени Людвика Сольского в Кракове и варшавским Театром-студией имени Станислава Игнация Виткевича поставил дипломный спектакль *UFO. Kontakt*, который был показан также в Москве в Театральном центре на Страстном в рамках фестиваля лучших студенческих и дипломных спектаклей «Твой шанс». В 2014 году была написана монопьеса *Чему я научился у змеи*, представленная на «Любимовке». В 2015 году завершились съемки фильма Ивана Вырыпаева *Спасение* по его собственному сценарию, картина стала лауреатом российского кинофестиваля «Кинотавр» в июне 2015 года. Тогда же по заказу немецкого Дойчес Театр в Берлине была написана пьеса *Невыносимо долгие объятия*, премьера которой состоялась в марте в постановке Андреа Мозеса (вызвавшей отрицательные отзывы самого автора), премьера в России открыла последний сезон Вырыпаева в театре Практика. Вслед за ней была поставлена пьеса *Mahatma Electronic Devices*. Пьеса того же года *Солнечная линия* вошла во внеконкурсную программу «Любимовки»-2015.

Три года Иван Вырыпаев был художественным руководителем Практики. За это время на сцене театра было поставлено шестнадцать спектаклей, шли спектакли для детей, проводились семинары в рамках курса

¹⁵¹ И. Вырыпаев, *Музыка Ивана Вырыпаева...*, ук. соч.

интегрального творческого развития для актеров, режиссеров и театральных менеджеров. По окончании сезона 2015/2016 Вырыпаев принял решение уйти из Практики:

Я работаю в этом театре 11 лет. С поста художественного руководителя я фактически ушел год назад, когда мы поменяли систему театра: теперь у нас есть художественный совет и нет художественного руководителя. Я понял, что мой период в этом театре закончился¹⁵².

Вырыпаев активно выступает с лекциями, организует встречи со зрителями, охотно делится своими взглядами на жизнь и искусство и все больше времени проводит в Польше:

Я живу на две страны. В России мои дети, работа и родной язык. Но так получилось, что настоящего дома здесь нет. Даже нет прописки. А в Варшаве есть и дом, и вид на жительство. Поэтому все чаще я стал говорить: «Поеду-ка я съезжу домой, а вернусь в Москву поработать»¹⁵³.

В Польше Иван Вырыпаев обрел известность первоначально как кинорежиссер. Фильмы *Кислород* и *Эйфория* были с интересом приняты критикой и публикой. Дебют на театральной сцене состоялся в 2009 году: в Театре на Воли имени Тадеуша Ломницкого был представлен *Июль* с Каролиной Грушкой, которая станет «проводником» мира вырыпаевских героев на подмостках польских театров:

В театре мы работаем только вместе, – и это мое большое счастье и моя удача, это моя самая любимая актриса, мы развиваемся вместе, я многому от нее учусь¹⁵⁴.

Спектакль получил Гран-При на Международном театральном фестивале «Контрапункт» в Щецине и приз в категории «Лучшая драма» на фестивале «Божественная комедия».

Далее были показаны *Танец Дели* в Театре Народовы в Варшаве (*Teatr Narodowy*) и *Иллюзии* в Национальном Старом Театре имени Хелены Моджеевской в Кракове. В варшавском Театре Студии имени Станислава Игнация Виткевича Вырыпаев поставил *НЛО* и *Женитьбу по Гоголю*.

¹⁵² В. Иванова, *Иван Вырыпаев в последний раз сыграет свои спектакли в театре «Практика» в июне*, ТАСС 12.05.2016, url: <http://tass.ru/kultura/3276753>

¹⁵³ И. Вырыпаев, *Любовь – единственная реальность, которая существует*, «Новые известия», 6.02.2012 url: <http://www.newizv.ru/culture/2012-02-06/158745-rezhisservan-vurypaev.html>

¹⁵⁴ И. Вырыпаев, *Вечер с Долецкой* [интервью А. Долецкой], телеканал Дождь, url: <http://www.interviewrussia.ru/doletskaya/?id=17#video//>

Спектакль *Невыносимо долгие объятия* в Театре Повшехны совместно с Театром Лазьня Нова в Кракове был показан в рамках театрального фестиваля «Божественная Комедия». На сцене театра Полония в 2016 году была поставлена *Солнечная линия*. В 2016 году в оперном Театре Вельки имени Станислава Монюшко в Познани прошла премьера оперы Модеста Мусоргского *Борис Годунов* в постановке Вырыпаева. Постановки были громкими событиями в театральной жизни Польши и вызвали положительные отзывы критики¹⁵⁵.

Спектакли по пьесам Ивана Вырыпаева стали практически обязательной позицией в репертуаре польских театров, среди наиболее значительных постановок следует отметить *Валентинов день* (постановка Агнешки Ольстен в Театре Выбжеже в Гданьске, Беаты Дзянович в Силезском Театре имени Станислава Выспянского в Катовицах, Барбары Сасс в Театре имени Стефана Ярача в Лодзи, Павла Шумца в Театре Людовы Краков-Нова Хута и еще десяток постановок), *Кислород* (реж. Малгожата Богаевска в Театре Повшехны в Варшаве), *Иллюзии* (реж. Агнешка Глиньска Театр на Воли и Театр Студио и Рудольф Зело в Театре имени Войцеха Богуславского в Калише), *Сны* (реж. Лукаш Кос в Театр Розмайтосьци в Варшаве) и *Бытие №2* (постановка Михала Задары, также в Театре Розмайтосьци), *Летние оси, которые кусают нас даже в ноябре* (реж. Войцех Урбаньски в Театре Драматычны, Сцена на Воли и Анна Янушевска в Театре Вспулчесны в Щецине), *Караоке-бокс*¹⁵⁶ (реж. Анета Грошиньска в Театре имени Юлиуша Словацкого в Кракове) и многие другие. Агнешка Глиньска в интервью для «Газеты Выборча» говорит об актуальности творчества Ивана Вырыпаева для польского театра:

Мне кажется, что это тот драматург, которого долго ждал польский театр. Тот, кто остается полностью верен традиции и одновременно волнует своей злободневностью. Он касается самых тонких, болезненных, жизненно важных тем, обладая также необыкновенным умением налаживать общение между сценой и зрительным залом. Его театр как раз и рождается на том мосту, который соединяет зрителей и актеров. После его спектакля, после чтения его театров человек [...] встречается с самим собой, со своим внутренним «я»¹⁵⁷.

¹⁵⁵ См.: M. Głowacka, *Teatr życia małżeńskiego*, [recenzja spektaklu «Słoneczna linia», реж. I. Wyrypajew], «Teatralny.pl», 4.11.2016 url: <http://teatralny.pl/recenzje/teatr-zycia-malzenskiego,1735.html>; A. Kuzioł, *Boski ożenek*, [recenzja spektaklu «Ożenek», реж. I. Wyrypajew], «Polityka», 12.02.2013, url: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1535403,1,recenzja-spektaklu-ozenek-rez-iwan-wyrypajew.read?print=true> и другие.

¹⁵⁶ Эта пьеса менее известна в России, она была показана на сцене театра «Школа Современной Пьесы» в постановке венского театра «Шаушпильхаус» в 2013 году.

¹⁵⁷ A. Glińska, *Wyrypajew według Glińskiej* [w rozmowie z D. Wyżyńską], «Gazeta Wyborcza», 6.09.2011, (*Перевод мой* – Е.К.), url: http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,10241755,Wyrypajew_wedlug_Glinskiej.html

Вырыпаев получил престижную премию «Паспорт» журнала «Политика» за достижения в области культуры в категории «Театр». Как гласила номинация, премия вручается за:

[...] напоминание польскому театру, что сценическое искусство также может быть поэзией. За веру в силу повествования и железную конструкцию театра, а также эксперименты со сценическим “я” актера¹⁵⁸.

Новейшая инициатива Ивана Вырыпаева и Каролины Грушки в Варшаве связана с основанием продюсерского дома «Веда», который занимается продюсированием спектаклей и кинофильмов, организацией семинаров для молодых авторов.

3.3. «Театр Чудес» Ивана Вырыпаева

Иван Вырыпаев – одна из самых, пожалуй, загадочных и неоднозначных фигур современного культурного процесса. Автор, снискавший невиданную для российского драматурга популярность в Европе, режиссер, который «вернул» в театр зрителя, фанат Генрика Ибсена, Артура Миллера, Тома Стоппарда и Квентина Тарантино, преуспевающий и модный драматург, публичные высказывания которого могут шокировать, провоцировать и вызывать недоумение: сегодня он назовет себя «буржуазным драматургом», своего зрителя – «мещанской, буржуазной публикой», а тексты – «кассовыми продуктами»¹⁵⁹, а завтра будет утверждать, что он «реинкарнация Островского»¹⁶⁰.

В одних интервью Вырыпаев говорит о себе как о случайном «транслаторе» неких витающих в Космосе идей, «почтальоне, который передает посылку»¹⁶¹. В других – позиционирует себя с изрядной долей самоиронии как коммерсанта, который «пытается зарабатывать деньги»¹⁶². В третьих – предстает перед озадаченным слушателем как несостоявшийся романист:

¹⁵⁸ A. Zawada A. *Paszporty Polityki*, *Teatr: Iwan Wyrypajew*, «Polityka», 15.01.2013, url: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1534563,1,teatr-ivan-wyrypajew.read>

¹⁵⁹ И. Вырыпаев, *Я драматург буржуазный*, [обзор фестиваля Любимовка 2015 Елена Беловой], 9.09.2015, url: <http://lubimovka.ru/lenta/18-obzory/131-ya-dramaturg-burzhuznyj/>

¹⁶⁰ И. Вырыпаев, *Современное искусство – это риск* [интервью Ю. Сергеевой], «Конкурент», 15.03.2016, url: <http://www.vsp.ru/social/2016/03/15/561741#sthash.rk0dDERR>

¹⁶¹ И. Вырыпаев, *Правила драматурга* [интервью Е. Мельникову], 27.06.2014, url: <http://newsfab.ru/article/596138>

¹⁶² И. Вырыпаев, *Драматург Вырыпаев приглашает Путина погулять по Глазково в грязных штанах* [интервью А. Скальскому], «Время новостей online», 9.10.2003, url: <http://newsfabr.com/irk/?IDE=9437>

[...] я хотел написать роман. Написал одну строчку – “В аптеке пахло ядом”. Это совершенная строчка, это русская литература. Вторую я не придумал до сих пор¹⁶³.

Признанный новатор в области драматургии, в своей режиссерской деятельности он обращается к классическим текстам (спектакль по пьесе *Женитьба* Николая Гоголя, постановка оперы *Борис Годунов* в Познани). Пересечение границ, постоянное экспериментирование с палитрой изобразительных средств, поиски сути и смысла творчества, искусства и самого себя, обращение к «другому», к читателю/зрителю, диалог как конечная цель любой инициативы, стратегии, воздействующие на осознанное восприятие его произведений – вот те черты, которые можно считать характерными для искусства Ивана Вырыпаева.

Сегодня на первый план выходит сам человек. Потому что самое важное теперь – диалог не между актером и зрителем, а – между человеком и человеком. И за счет того, что исчезает пространство искусства (это процесс очень медленный), мы на самом деле освобождаем энергию, которая была закрыта в плену искусства¹⁶⁴.

Эта мысль Вырыпаева представляется необыкновенно существенной для его творческого метода: искусство, которое ограничивает, блокирует энергию, замыкается на самом себе, нежизнеспособно, неактуально. Коммуникация, конвергентность, в свою очередь, возвращают ему жизнеспособность за счет перехода от диалога между зрителем и актером, к диалогу между человеком и человеком. Это, как нам представляется, один из основных принципов перформативного искусства, а также основополагающий принцип не только текстов, но и театральных постановок Ивана Вырыпаева, которые часто реализуются в качестве «читок», в отсутствие декораций, с подчеркиванием «исполнительского» характера актерской игры. С одной стороны, театр Вырыпаева не лишен развлекательных элементов, притягивающих внимание публики, но в то же время он представляет собой некий метафизический путь поисков смысла и самого себя. Обновление драматического и театрального языка, в основе которого лежит утверждение ценности реального контакта человека с человеком, – в этом видится суть творческого метода Ивана Вырыпаева, метода, который принимает паратеатральные формы: становится также методом личного развития, углубления собственного сознания, стремления осваивать новые области человеческого духа, самосовершенствования, поисков гармоничного существования личности в мире. Ежи Гротовский писал, что «театр – это

¹⁶³ И. Вырыпаев, *Я драматург буржуазный...*, ук. соч.

¹⁶⁴ Там же.

встреча»¹⁶⁵. Как нам кажется, это утверждение близко также театру Ивана Вырыпаева, который ищет способы конструирования пространства встречи двоих людей, актера и зрителя и, наконец, встречи с самим собой:

[...] В основе этого театра лежит настоящий контакт со зрителем, [...] то есть не притворный, вымышленный контакт, а реальный контакт актера как человека со зрителем. Человек рассказывает зрителю историю, но эта история – лишь повод для того, чтобы поговорить о чем-то важном¹⁶⁶.

Лукавство, самоирония, отсутствие готовых ответов на конкретные вопросы и неоднозначность публичных высказываний, часто противоречащих друг другу, провокативность публичного образа Ивана Вырыпаева не позволяют нам сформулировать некоего однозначного суждения относительно природы его творчества. Это талантливый мистификатор, «ключевая фигура», без которой, по словам Эдуарда Боякова, «последние лет десять невозможно представить молодой актуальный театр»¹⁶⁷, драматург, который жонглирует законами жанровой драматургии и формальными признаками драмы, создавая предельно поэтические виртуозные на уровне языка пьесы, насаивая смысловые пласты, облекая философские идеи в многоуровневую формальную структуру. Подходя с дистанцией к многочисленным, порой взаимоисключающим, самоироничным и двойственным высказываниям Ивана Вырыпаева, можно лишь наметить некие принципы в общей картине авторского мировоззрения, которая представляет собой оригинальный философский проект творческого сознания.

Публичные встречи с автором, семинары, лекции, в которых театральный дискурс переводится в околотеатральное пространство, как замечает Наталья Иванова, – явления симптоматичные для современной культуры с ее читками, литературными фестивалями и т.п., яркие и зрелищные, они сами по себе уже спектакль и значимый элемент стратегии самоконструирования в процессе общения со зрителем:

[...] Получается, что событие располагается скорее внутри литературной жизни, чем в самой литературе. Это подтверждает уход событийности в сторону коллективных действий – литературных фестивалей, чтений, конференций и проч¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Е. Гротовский, *К бедному театру*, пер. Л. Мельникова, Москва 2009, с. 241

¹⁶⁶ И. Вырыпаев, *Иван Вырыпаев разбивает «Иллюзии» в Нью-Йорке*, [интервью И. Вырыпаева и К. Лиске для «Русской службы» Голоса Америки] 19.09.2015, url: www.golos-ameriki/ru/a/illusions-ivan-vyrypajew/2455120/html

¹⁶⁷ И. Вырыпаев, *Театр нашего времени* [Иван Вырыпаев на встрече со студентами ВГАИ], «Берег», 29.12.2013, url: <http://www.bereg.vrn.ru/13961.html>

¹⁶⁸ 2016-й: оглядываясь. Писатели и критики вспоминают важнейшие литературные события уходящего года, «Colta.ru», 28.12.2016, url: <http://www.colta.ru/about>

Похожее мнение высказывает Алиса Ганиева, указывая, что в современной медиатизированной культуре, писатель, который приобретает статус «селебрити» – естественное явление:

Вспору говорить о постепенном подчинении писательской модели поведения (индивидуализм, самоуглубленность) жестким законам массмедиа (информативность, экстравертность, массовость). [...] Попросту говоря, писатель из стана авгуров попадает в категорию таких же “селебрити”, как актеры, певцы, светские тусовщики с соответствующим набором must-have: собственный стиль (не речевой, разумеется), востребованность в массах и желательно – жизненная концепция, этакая “лайт”-версия мировоззрения¹⁶⁹.

Позиция Ивана Вырыпаева в околотеатральном пространстве необыкновенно активна:

Представьте себе молодого человека, приехавшего в Москву поступать на режиссуру в Щукинское театральное училище, впервые без родителей спустившегося в метро и вполне логично выбравшего в списке московских станций – станцию метро “Щукинская”. Сегодня 15 лет спустя очень сложно представить себе это, глядя на Ивана Вырыпаева, лауреата огромного количества премий, частого гостя на красной ковровой дорожке, объекта пристального интереса желтой прессы, желанного собеседника в интервью модных журналов, теле и радиопередач¹⁷⁰.

Сбылось, кажется, пророчество скандального писателя Игоря Яркевича, который писал о будущем облике нового российского писателя:

Монах, аскет, атлет – таким будет имидж писателя нового времени. Такой писатель также должен быть безукоризненно светским воспитанным человеком – пьяные дебоши и прочие хулиганские выходки станут страницами истории литературных нравов. Такой писатель сможет достойно представлять русскую литературу на тусовках и презентациях. Ему всегда будут рады в ночных клубах и модных ресторанах¹⁷¹.

Сильно похудевший, программно заявляющий о своей аскетичности, Вырыпаев охотно режиссирует встречи с поклонниками своего творчества,

¹⁶⁹ А. Ганиева, *Хрестоматийный глянец*, «Октябрь» 2010, №8, url: <http://magazines.russ.ru/october/2010/8/aa11-pr.html>

¹⁷⁰ *Иван Вырыпаев – автор Дон Кихота*, «Петербургский театральный журнал» 2012, №3(69), url: <http://ptj.spb.ru/archive/69/pokolenie-xyz-69/ivan-vyrypaev-avtor-don-kixota/>

¹⁷¹ И. Яркевич, *Внутри и вокруг русской литературы*, url: <http://www.guelman.ru/yarkevich/esse3.htm>

провоцируя диалог и подчеркивая коммуникативный элемент таких встреч, при этом разговор о творческом методе обычно очень скоро переходит в область рассуждений о современности, политике, культуре, философии.

Вырыпаев не случайно называет свои произведения «образовательными», в их основе лежит стремление к познанию:

У творчества нет цели. Вернее, у него только одна цель: познание творческого процесса. [...] Познание самого себя, своей собственной природы через творческий процесс. Главный, ключевой вопрос – один: “Кто я?” Другого вопроса нет. И никакого значения не имеет, православный вы, буддист, атеист или еще кто; все это – только способы поиска ответа на главный вопрос. Осознание своего “я” – что оно собой представляет, какой объем имеет – единственная цель творчества¹⁷².

В этой цитате кроется ответ на вопрос о религиозных предпочтениях автора: религия имеет смысл как средство и путь самораскрытия. Христианские, буддистские, атеистические мотивы используются в качестве элементов самопознания, поиска смысла.

Текст как главный герой произведения, который заслоняет сюжет, конфликт и другие формальные признаки драмы, становится одним из главных приемов драматургического творчества Ивана Вырыпаева:

Текст – это звук. Звук – это ритм. Ритм – это энергия. Текст – это энергия, выраженная в слове. И создающая дальнейшую энергию¹⁷³.

Жанровые конструкции отдельных произведений (сатирическая комедия, мелодрама, семейная драма, притча), языковые построения с использованием «клише», трюизмов и повторов – все это лишь условность, действенный инструмент стратегий «вскрытия», проникновения на качественно иной, более глубокий уровень того, что для Ивана Вырыпаева имеет бесспорную ценность и является целью в искусстве – коммуникации, диалога как способа понимания «другого» и открытия самого себя.

Авторская концепция абсолютно выверена, продумана и осознана, вероятно, именно поэтому Вырыпаев зачастую скептически высказывается о постановках своих текстов другими режиссерами, которые вольно обходятся с драматическим произведением:

¹⁷² И. Вырыпаев, *Театр нашего времени* [интервью А. Жидких], «Берег» 2011, №142(1716), url: <http://www.bereg.vrn.ru/13961.html>

¹⁷³ И. Вырыпаев, *Все должно быть наполнено любовью* [интервью С.Сидоровой], «Seasons Project» 2013, №11/12, url: <http://seasons-project.ru/ivan-vyirypaev-vse-dolzno-byit-napolneno-lyubovyu>

Меня вообще ставят много; всё я не видел, но чувствую, что всегда ставят неудачно, потому что ошибки одни и те же. Мою пьесу – да и вообще все пьесы – надо ставить так, как она написана. Режиссерское решение должно быть не в изменении автора, а в способе донесения автора. Вот *Пьяных* Виктор Рыжаков рассказывает метафорическим языком – а зачем? Пьеса написана очень линейно – там пьяные люди говорят то, что они думают – и я сознательно это сделал. А из-за метафор она превратилась из Вырыпаева в Хармса или в Беккета¹⁷⁴.

Стратегии «постановки текста» Вырыпаев придерживается, когда сам обращается к произведениям других авторов. Так, в спектакле *Благодать и стойкость* по Уилберу режиссер как будто целиком растворяется за голосом автора, также максимально нивелируя актерское исполнение: текст звучит в оригинале (на английском языке), и единственная, пожалуй, задача режиссера и актеров – быть «посредниками» на встрече текста с адресатом, обеспечить диалог автора со зрителем, полностью погрузить его в текст.

Говоря о морально-этической составляющей творчества, Иван Вырыпаев указывает те этические принципы, которые существуют вне традиционализма и постмодернизма и позволяют обратиться к общим, универсальным ценностям, что соотносимо с представленными в первой главе концепциями «конвергентного сознания»:

[...] традиционалисты формируют реальность как единую и только им известную. Держатся за свою традицию, которая, возможно, уже устарела. А постмодернизм оголтело всё сметает, дискредитирует одни институты, другие, поэтому выходит сильнейший конфликт. [...] Разрушая религиозные институты, постмодернизм разрушает их окостенелость, но и сакральность тоже. [...] Чтобы договориться, надо искать то, что за словами: любовь, доброту, сострадание, контакт, подлинную жизнь. Постмодернизм является санитаром, подчищая ложные привязанности, нивелируя догматизм. И может быть, мы ещё обратимся к вечным, настоящему вечным вещам¹⁷⁵.

В статье *Темы современной пьесы* критик Павел Руднев, анализируя пьесу *Кислород*, отождествляет это обращение к «вечным темам», к онтологическим вопросам с неопозитивизмом как направлением, которое становится актуальным для современного театра:

[...] в кризисе традиционных верований, в мире богооставленном человек технического прогресса вновь обращается к позитивистским ценностям,

¹⁷⁴ И. Вырыпаев, *Правила драматурга...*, ук. соч.

¹⁷⁵ И. Вырыпаев. *Между традицией и постмодернизмом...*, ук. соч.

только теперь, в XXI веке это позитивистское мышление оказывается полностью не бравурной верой в прогресс, а чувством защиты всего малого живого, что еще осталось на земле¹⁷⁶.

Оставляя в стороне вопросы терминологии, обговариваемые в первой части данного исследования, отметим, что принципы диалогичности, экзистенциальный поиск вечных ценностей, тоска по смыслу, идеи личной ответственности и индивидуальной свободы, которые отмечаются различными исследователями современной литературы как способы выхода из кризиса постмодернизма, как поворот к «конвергентному», диалогичному сознанию характерны для творческой концепции Ивана Вырыпаева.

На более зрелом этапе творчества в интервью Вырыпаева все чаще звучат мотивы личного самосовершенствования, необходимости диалога с другими и самим собой:

У меня есть учитель, есть учение, метод, которому я обучаюсь. В основе учения – быть живым, стараться максимально приблизиться к самому себе, к людям вокруг, распределить себя в коммуникациях и в мире. Это очень трудно, это колоссальная работа. Учитель передал мне, что знание – это не та вещь, которая находится где-то. Знание – то, чем ты являешься, как ты живёшь, как со своей семьёй разговариваешь. Вот это и есть моя религия¹⁷⁷.

Сложно с уверенностью сказать, кого Вырыпаев называет «учителем». Можно было бы предположить, что имеется в виду Кен Уилбер, американский философ, психолог, мистик, писатель, автор десятков книг, основатель «Интегрального института», разрабатывающий теорию интегрального подхода, в основе которого лежит попытка объединить достижения различных областей человеческой деятельности в синтетическую модель, которая вместила бы в себя все проявления бытия, в том числе и различные уровни сознания. Уилбер в своих работах идет в направлении слияния духовных практик Востока и Запада, выдвигает идею универсальности духа и расширения сознания в процессе самоотождествления. Интегральная психология, правда, не признается Американской психологической ассоциацией в качестве научной дисциплины, но тем не менее Уилбер приобрел славу как один из величайших мыслителей современности¹⁷⁸. Уилбер живет жизнью затворника, не ведет семинаров, не читает лекций. Иван Вырыпаев встречался с ним два раза, первая встреча происходила

¹⁷⁶ П. Руднев, *Темы современной пьесы*, «Петербургский театральный журнал» 2010, №3 (61), url: <http://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/temy-sovremennoj-pesy/>

¹⁷⁷ И. Вырыпаев. *Между традицией и постмодернизмом...*, ук.соч.

¹⁷⁸ Кен Уилбер и интегральный подход, интегральный блог, «Livejournal» 2015, url: <http://ru-kenwilber.livejournal.com>

дома у философа и длилась четыре часа, во второй раз была организована встреча со зрителями, на которой обсуждалось интегральное искусство:

Только сейчас человечество подошло к такому рубежу, когда оно начинает понимать, что окружающий мир, процесс, в котором мы все участвуем, и мы сами – это одно и то же. У человека нет “я”, есть процесс. Цель человека – включиться в этот процесс на совершенно других, нежели раньше, условиях. Помочь нам в этом могут уже известные учения, в частности, восточная философия, христианская. Интегральная философия – это не микс из религий, эта философия говорит лишь о том, что цель жизни человека – активное участие в эволюционном процессе¹⁷⁹.

Эти размышления Вырыпаева об интегральном искусстве указывают на его восприятие автором как способа переживания и получения некоего опыта, работы с сознанием, готовности к диалогу и постижению себя в процессе знакомства с произведением искусства. И в этом процессе отдельную роль Вырыпаев отводит собеседнику – читателю или зрителю, его свободному от всяческих установок участию в процессе творчества:

Я всю жизнь переживал за реакцию зрителей и тратил на это огромные силы. Но в последние годы понял, что это абсолютно иллюзорная и бессмысленная вещь. Да еще и эгоистическая – разве не должен я вам оставить право реагировать так, как вы хотите? Вы должны быть свободны от меня. Теперь я думаю так: написал – все, до свидания. Когда я пишу, то могу отвечать только за творческий процесс, за свое намерение. Результат – это уже ваша работа¹⁸⁰.

Итак, эффективность и результат зависят от адресата, то есть возникает механизм «*autorpoietische feedback-Schleife*» Эрики Фишер-Лихте. Автор же, сплетая из слов и ритма замысловатые узоры поэтических монологов, нескончаемых рефренов, повторов, плеоназмов, создавая конструкцию, которая сама подрывает себя изнутри клишированностью текста, условностью формы, ироничностью высказывания, погружает читателя в состояние действенного восприятия.

Если мы попытаемся проанализировать творчество Ивана Вырыпаева в его развитии, эволюции концептуальных подходов к драме, то такие наблюдения уводят нас из области содержания в область формы, в область стратегий и приемов, которые использует автор для достижения желаемого результата. В чем же видится Ивану Вырыпаеву результат, к которому

¹⁷⁹ И. Вырыпаев, *Цель жизни человека – активное участие в эволюционном процессе* [интервью для телеканала Мир 24], 16.11.2013, url: <http://mir24.tv/news/culture/9280914>

¹⁸⁰ И. Вырыпаев, *Правила драматургии...*, ук. соч.

стремятся его театральные тексты, спектакли и фильмы? Прежде всего в направленности искусства: читателю/зрителю необходимо дать то, что он по-настоящему жаждет в искусстве – живое общение. В интервью Иван Вырыпаев говорит:

Сегодня многие зрители хотят, чтобы им не только что-то показывали, но чтобы с ними по-настоящему разговаривали. Для них даже тема разговора отходит на второй план, суть в том, что “я хочу поговорить с тобой”. Я хочу написать что-то в Фейсбуке, хочу выложить что-то в YouTube, у нас есть ток-шоу, стенд ап, Интернет, Скайп. Сегодня мы хотим встречаться и общаться. Человек сам по себе даже интереснее, чем искусство. Это не значит, что искусство нас не интересует, но мы хотим чтобы на сцене существовал прежде всего человек, а потом уже актер – не наоборот¹⁸¹.

Таким образом, современное искусство видится как конвергентная встреча двух сознаний, как диалог, как коммуникация. Такое восприятие отодвигает на второй план само содержание диалога, перенося центр эстетики на способы организации коммуникации с целью максимизации ее эффективности, которая заключается в возможности повлиять на адресата, сосредоточить его внимание, пробудить в нем эмоцию. Метод актерской игры, который Иван Вырыпаев применяет в постановках своих пьес, точно описывает Каролина Грушка в интервью польскому журналу «Зверчадло» в рубрике с симптоматичным названием *Взгляд на VIP-а*:

Мне важно играть тему данной пьесы и мое отношение к тому, о чем я рассказываю. Диалог со зрителем я строю на том, что активизирую некую собственную позицию по отношению к проблеме, о которой мы говорим, а совершенно не на том, что я перевоплощаюсь в персонаж. Так происходит, например, в пьесе “Июль”. Ведь если бы моей целью было сыграть 60-летнего мужчину, который убил несколько человек, съел собаку, мне бы не удалось построить необходимую дистанцию по отношению к самой истории, ни открыть красоту и метафизическое измерение самого текста. [...] Речь идет о том, чтобы концентрироваться не на своих эмоциях и переживаниях, а на зрителе. Это зритель должен переживать, а не я. Ведь если я начну на сцене плакать и рвать одежду, то зритель в лучшем случае скажет: “ах, как прекрасно она переживает, прекрасно рвет одежду”, но его самого это никак не тронет¹⁸².

¹⁸¹ I. Wyrypajew, *Kontakt to dziś najlepszy biznes* [rozmowa z J. Kopcińskim], «Teatr», 16.08.2012, №7–8, url: http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/236/kontakt_to_dzis_najlepszy_biznes/ (Перевод мой – Е.К.).

¹⁸² K. Gruszka, *Trzeba wierzyć w siebie*, «Zwierciadło», 29.11.2010, url: <http://zwierciadlo.pl/kultura/kultura-wywiady/oko-na-vipa/trzeba-wierzyc-w-siebie> (Перевод мой – Е.К.).

Итак, сутью искусства становится диалог, общение, которое является в современной культуре непреложной ценностью вне зависимости от мотивировок создателей произведения искусства:

Теперь у нас есть пространство потребностей. И театр является продуктом, а зритель – клиентом. Эта формула сегодня обязывает. [...] и в этом нет ничего плохого. Я делаю что-то, чтобы с вами поговорить. А причины могут быть разными. И мои мотивировки могут быть разными. Я могу делать это только ради денег или из чувства ответственности за эту жизнь [...] ¹⁸³.

Анализируя высказывания автора разных периодов, мы приходим к выводу, что творчество Ивана Вырыпаева – пример выведения принципа перформативного искусства – «живого» искусства, которое, как рассказывает в своей лекции сербский философ, искусствовед и концептуальный художник Мишко Шувакович, «разворачивается на сцене, в реальной жизни, в реальном времени» ¹⁸⁴, которое существует только в ситуации контакта с адресатом, в категории творческого метода, развитие которого от пьесы к пьесе направлено на совершенствование принципов коммуникации, понимания как гаранта надления текста высшим смыслом.

Отсюда первостепенная роль слова и диалога как носителей значения, отсюда стремление удовлетворить потребности адресата в живом общении, восприятие текста как пространства диалога. Драматург становится лишь организатором встречи читателя/зрителя и текста, встречи, которая должна происходить на высшем уровне сознания, в «космическом пространстве», где происходит преодоление индивидуального сознания, единение с сакральным, с Духом, где, говоря словами Кена Уилбера, совершается переход «от тела к разуму и к душе, от подсознательного к самосознанию и сверхсознанию, от сна к пробужденности наполовину и к полной пробужденности» ¹⁸⁵.

В активном проявлении перформативной природы Дагмара Луба и Анна Матрас усматривают коренное различие между концепцией «перформера» Ежи Гротовского (в которой развитие и совершенствование сознания происходит внутри самого субъекта, в вертикальном направлении, не требует присутствия зрителя) и позицией Вырыпаева, который, по мнению авторов, реализует модель шоумена в современном искусстве: пространство диалога конструируется шоуменом, своеобразным перформером повседневной жизни, которого характеризует вербальное действие,

¹⁸³ I. Wyrupajew, *Kontakt to dziś najlepszy biznes...*, ур. соч.

¹⁸⁴ М. Шувакович, *Искусство перформанса и новые теории искусства* [лекция], Минск 19.04.2012, url: http://eurocafe.by/lecture/2012/06/15/lektsiya_mishko_shuvakovicha//

¹⁸⁵ К. Уилбер, *Интегральная психология: Сознание, Дух, Психология, Терапия*, под ред. А. Киселева, Москва 2004, с. 5.

в то время как «для Гротовского путь к *highter connection* [...] ведет через тело»¹⁸⁶. Более того, сама природа шоумена – вербальна: «когда [...] не говорит, не существует»¹⁸⁷. Шоумен не существует без зрителя, процесс его становления происходит при активном участии адресата:

Если в случае категории перформера мы могли бы размышлять, нужен ли ему на самом деле зритель (а согласно многим теориям, перформер сам может быть для себя зрителем или зрителем может быть, к примеру, Бог), то в отношении шоумена ответ совершенно очевиден. Шоумен в определенном смысле рождается в общении со зрителем, в процессуальном акте установления контакта и благодаря используемым стратегиям соучастия¹⁸⁸.

Авторы обращают также внимание на неоднозначность фигуры шоумена: с одной стороны, он противопоставит господствующим нормам и не подчиняется существующим дискурсам, балансируя на грани приличия, с другой – ему свойственна некая угодливость в отношении публики, от которой зависит его медийный авторитет:

[...] шоумен – это продукт, за просмотр которого платит зритель-клиент¹⁸⁹.

Приведенную в статье модель шоумена авторы статьи используют для описания творчества Ивана Вырыпаева в качестве стратегии построения театрального дискурса, хотя пейоративные коннотации этого выражения в современной культуре, его сосредоточение на развлекательной, зрелищной стороне, снижение авторского начала все же не позволяют нам согласиться с этой концепцией. Если обратиться к словарю Ожегова, мы найдем следующее определение выражения «шоумен»: «артист, ведущий эстрадное представление; вообще тот, кто ведёт развлекательную программу»¹⁹⁰.

Это определение не содержит отсылок к авторству, к философскому содержанию, подчеркивая исключительно «исполнительный» характер «шоумена». При наличии развлекательного элемента в драматургическом дискурсе Ивана Вырыпаева (в позднейших текстах), следует все же обратить внимание на то, что он является условностью, одним из способов эффективной коммуникации и становится претекстом для выхода к более

¹⁸⁶ D. Łuba, A. Matras, *Iwan Wyrypajew: Showman jako nowy model artysty teatru* [В:] *Performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013, с. 266 (*Здесь и далее перевод мой* – Е.К.).

¹⁸⁷ Там же, с. 267.

¹⁸⁸ Там же.

¹⁸⁹ Там же, с. 268.

¹⁹⁰ С. Ожегов, Н. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, url: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov-term-39349.htm>

серьезной теме, к проникновению в суть текста, к более глубокому пониманию другого и самого себя.

Эволюция драматургического творчества Ивана Вырыпаева сосредоточена на форме:

В сфере потребления есть негласное разделение искусства на “что” и “как”. Сейчас больше смотрят на “что”: о чем фильм, его тема, про что говорят эти люди? [...] Второй раздел искусства отвечает на вопрос “как?”. Фильмы “как” – на уровень выше, чем фильмы “что”. [...] Раньше я писал пьесы, где было много содержания: Бог, пороки, что-то исследовалось, вокруг, конечно, асоциальная среда – и такие пьесы были очень востребованы. Сейчас я написал несколько пьес, которые для меня вершина моего мастерства (*Солнечная линия*, например), они находят меньше понимания у критиков, зато они востребованы у зрителя. В Европе и США в мире искусства больше востребовано содержание. Арт-среда не понимает, что “как” – это и есть содержание¹⁹¹.

Данное высказывание, по сути, отсылает к канону античного театра, когда внимание приковывали не сюжетные перипетии трагедий и комедий, хорошо известные зрителю, а сам процесс театрального воплощения известного сюжета, принятая эстетическая форма.

Содержание – это иллюзия, содержание недостоверно, содержанию нельзя доверять – это лейтмотив Вырыпаевского искусства: Вырыпаев создает сюжеты и истории, которые на поверку оказываются мистификацией – как персонаж Антонины Великановой, которая якобы прислала Ивану Вырыпаеву свою пьесу *Бытие №2* из сумасшедшего дома, как стенд якобы спонсора Вырыпаева компании «Solihard» на сцене театра «Практика» во время представления якобы документальной пьесы *UFO*, и все эти «якобы» Вырыпаев развенчивает в самом конце спектакля, признаваясь, что придумал и спонсора, и персонажей, как и его заявление, что он крестил всех актеров театра «Практика» и теперь каждая репетиция начинается с молитвы. Мистификация становится распознаваемой авторской стратегией: в *Женитьбе* по Гоголю, поставленной на сцене Театра Студии в Варшаве, голос объявляет по громкой связи, что актер сломал ногу, и герой костюмированного спектакля появляется на сцене в инвалидном кресле и в гипсе. Итак, дискредитация содержания становится программной как для непосредственно театральных проектов, так и для публичных выступлений автора – как типичных перформансов, в которых, по словам

¹⁹¹ И. Вырыпаев, *Драматург и режиссер Иван Вырыпаев об "Оскаре", сериалах и о том, как зритель потребляет искусство* [интервью], 22.02.2016, url: <https://news.tut.by/culture/485550.html>

Мишко Шуваковича, «субъектом является сам автор перформанса»¹⁹². Разумеется, к заявлениям Вырыпаева необходимо подходить с определенной дистанцией:

[...] что бы ни говорил Иван Вырыпаев, это не нужно принимать совсем уж всерьез. Сегодня он боготворит, скажем, Кена Уилбера, а завтра – в концертно-спектакле *Сахар*, если быть точным, – “интегральный философ” вместе с диетой и йогой нужен уже не ему, а его карикатурно-буржуазному герою¹⁹³.

Суть произведения не исчерпывается содержанием, не оно провоцирует «осознанное восприятие», которое так важно для Ивана Вырыпаева. Путь к сознанию ведет через форму – вот единственный достоверный элемент, который не вызывает сомнений, то самое «как», которое самоценно:

Хороший писатель сегодня – это тот, кто умеет составить смысл, жонглировать этими смыслами [...]. Ты смотришь это, как смотришь на настоящую китайскую вазу, ты смотришь, как это сделано. Там нет смысла, там нет содержания, ты видишь границы формы и как они раздвигаются! Ты осознаешь себя смотрящим и развиваешься¹⁹⁴.

С точки зрения эволюции формы мы можем условно поделить пьесы Ивана Вырыпаева на несколько периодов: ранний этап, «иркутский» (тексты *Город, где я, Сны, Валентинов день*) – пьесы с остро социальным звучанием, вполне в духе широко понимаемой «новой драмы» и Театра.doc. Следующий период связан с работой в Театре.doc, (*Июль, Кислород, Бытие №2*), это пьесы, в которых явно выражено «бунтарское» начало, жесткие по содержанию и эпатажные по характеру высказывания, дискурс в которых строится наподобие сакрального, предметом наблюдения становится измененное сознание, в основе конфликта – жажда обретения Истины. Очередной этап связан с театром «Практика» (*Иллюзии, Танец Дели, Пьяные, UFO*). В этих текстах, как утверждает сам автор, главное «не содержание, а структура»:

[...] точнее, не столько структура, сколько некий механизм, при помощи которого зрители имеют возможность получить опыт присутствия и осознанности. Главным трюком пьес “второй фазы” является получение личного опыта о том, что страдания, трагедия, ужасы и боль – это часть проявления божественного. Что Бог неотделим от своего творения, что

¹⁹² М. Шувакович, *Искусство перформанса и новые теории искусства...*, ук. соч.

¹⁹³ А. Хитров, *Человек, играющий Ивана Вырыпаева*, «WatchRussia», 11.07.2014, url: <http://www.watchrussia.com/articles/chelovek-igrayuschiy-ivana-vyrypaeva>

¹⁹⁴ И. Вырыпаев, *Я драматург буржуазный...*, ук. соч.

все дела во Вселенной делаются по воле Бога и ничто не творится без этой воли. Бог и Дьявол – это Бог. И это игра. И именно структура пьес “второй фазы” должна указывать зрителю на то, что проявленный мир – это игра¹⁹⁵.

«Игровая» природа мира объясняет его недостоверность и относительность. Содержание в этом мире исчерпало себя, а следовательно, ставится под вопрос любая идеология, любая теория, убеждения – все это также в любой момент может оказаться мистификацией.

«Разговорные» пьесы третьего этапа знаменует строгая композиция, жанровая конвенция, тяготение к нарративу, упрощение языковых и синтаксических конструкций при сохранении ритмизации и различных приемов инструментировки текста.

И, наконец, период, который начался с ухода из «Практики», включает написанную по заказу Дюссельдорфского театра пьесу *Невыносимо долгие объятия* и пьесу 2016 г. *Солнечная линия*, в которой чистота и условность жанра доведены до прозрачности, а главной темой становится сама коммуникация, пути достижения взаимопонимания и реального диалога. Жанровость в данном случае имеет для Вырыпаева первостепенное значение:

Жанр в искусстве – это границы, и это очень важно. Жанровое искусство – это наивысшая форма духовного искусства, потому что оно показывает человеку границы. Я стараюсь писать пьесы с очень четкой структурой. Зритель видит структуру, он видит границы, и возникает понимание того, что Вселенная – это тоже структура, это тоже пьеса. И что мы все – герои этой пьесы¹⁹⁶.

Таким образом, именно форма становится смыслообразующим элементом, средством коммуникации, самым эффективным способом воздействия на зрителя. Осознание предела, границы, очерченной формой, становится одновременно залогом преодоления этой границы, то есть выхода в «бесконечность». Ограниченность неразрывно связана с бесконечностью, поскольку «видение» границы становится импульсом к ее расширению. Задача автора в этом случае – создать конструкцию, которая сама станет способом диалога, вовлечет зрителя в активное пространство коммуникации. В этом Иван Вырыпаев видит роль интегрального искусства, природа которого – как мы пытались доказать, – перформативна:

И мне кажется, что когда мы говорим «интегральное искусство», то главное в нём – не темы, о которых говорит художник, типа просветления, развития

¹⁹⁵ И. Вырыпаев, *Соединиться с импульсом вселенной: беседа с В. Ширяевым*, «Аримойя», 2.09.2015, url: <http://forum.arimoya.info/threads/О-фильме-Спасение-И-Вырыпаева.3602>

¹⁹⁶ И. Вырыпаев, ук. соч.

или единства, а главное – чтобы зритель в момент просмотра ощутил себя смотрящим. Увидел процесс¹⁹⁷.

Эта стратегия реализуется наиболее полно в пьесе *Солнечная линия* – игровой, жанровой, с упрощенным до схематизма содержанием, в которой форма становится способом преодоления непонимания, выхода из коммуникативного тупика, перехода к конвергентному «мы». По словам Евгения Казачкова, сценариста, драматурга, преподавателя, анализирующего пьесу *Солнечная линия* после ее читки на «Любимовке», в ней конфликт непонимания находит совершенно новое, глубинное разрешение:

[...] единственным живым средством общения, которое мы можем без иронии использовать – намеренная отстраненность, жанровость, шаблонность: эти конструкции, которые мы заимствуем, может быть, откуда-то, они нам помогают, на самом деле, общаться и говорить о серьезных вещах, не чувствуя себя странно. [...] Это не школа переживания, мы намеренно играем жанр, мы играем в какой-то странный перевод. И здесь, оказывается, тоже кризис – мы не можем друг друга понять и договориться на этом пути. [...] только сверхмаска и сверхотстранение парадоксальным образом помогают персонажам соединиться и быть искренними! То есть это уже какое-то отстранение в квадрате и даже в кубе, которое на каком-то космическом уровне помогает достичь взаимопонимания. Наше желание понять друг друга не может быть остановлено стеной, мы достаточно креативные выдумщики и сложные люди, чтобы даже стену превратить в способ общения¹⁹⁸.

Проследив творческий путь Ивана Вырыпаева от актера провинциального театра к одному из наиболее востребованных драматургов и режиссеров не только в России, но и за рубежом, мы попытались очертить авторскую позицию в отношении искусства и собственного творчества как цельный философский проект, осмысленный и последовательно реализуемый автором на различных этапах его творчества. Драматургическое творчество Ивана Вырыпаева представляется как альтернативный (как в отношении классического театра, так и в отношении «новой драмы») проект концептуального перформативного текста, открытого на адресата, проект «живого», актуального театра, театра философского дискурса, который, активно используя постмодернистские приемы, выходит за рамки постмодернистского мышления, театр текста, который становится перформативным пространством встречи с читателем/зрителем.

¹⁹⁷ Там же.

¹⁹⁸ И. Вырыпаев, *Я драматург буржуазный...*, ук.соч.

4. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ТЕКСТОВ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА

4.1. Авторские модификации жанров новейшей драматургии

Процесс трансформации жанрового канона драматургии и образования конвергентных жанров, по мнению Татьяны Марковой, идет параллельно тем изменениям, которые характеризуют литературу рубежа веков в целом:

[...] очевидно, что на рубеже XX–XXI вв. радикально меняется сам тип жанрового мышления, сформированного многовековой традицией. Происходит дифференциация и одновременно контаминация жанров – и в масштабах системы, и внутри одного произведения¹⁹⁹.

Исследовательский интерес к жанру современной драмы естественен, ведь именно жанр, согласно авторам *Исторической поэтики*, является зеркалом эпохи, который улавливает все колебания, происходящие в общественной жизни, становится маркером изменений и сдвигов культурного сознания²⁰⁰.

Этим объясняется также повышенный интерес исследователей новейшей драматургии к фигуре автора, поскольку его стремление к самовыражению как главенствующий структурный принцип построения текста подчиняет себе жанр и стиль произведения, что позволяет рассматривать жанровую специфику современной пьесы в качестве стратегии выражения

¹⁹⁹ Т. Маркова, *Пути жанровых трансформаций в русской прозе рубежа XX–XXI вв.* [в:] *Метаморфозы жанра в современной литературе: сборник научных трудов*, под ред. Н. Пасарьян, А. Ревякина, Москва 2015, с. 18.

²⁰⁰ С. Аверинцев, М. Андреев, М. Гаспаров, П. Гринцер, А. Михайлов, *Категории поэтики в смене литературных эпох* [в:] *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*, Москва 1994, с. 3.

авторского сознания в рамках жанра как «трехмерного конструктивного целого», согласно теории жанра Михаила Бахтина²⁰¹.

В теоретических работах исследователей современной драматургии весьма успешно проводятся попытки применить универсальную теоретическую модель жанровой структуры, разработанную Натаном Тамарченко, Самсоном Бройтманом, Валерием Тюпой применительно к эпическим и поэтическим жанрам, к исследованию драматургических текстов и неканонических жанровых образований.

Натан Тамарченко в своем определении жанра указывает на его двойственную структуру: с одной стороны, это «реально существующая в истории национальной литературы или ряда литератур и обозначенная тем или иным традиционным термином разновидность произведений ([...] комедия, трагедия и др. в области драмы)», с другой – «идеальный тип (логически сконструированная модель) литературного произведения, который может быть соотнесен с любым реально существующим жанром и рассмотрен в качестве его инварианта»²⁰².

При этом специфика изучения жанра зависит от теоретического подхода. Жанр может восприниматься с конкретно-исторической точки зрения и «рассматриваться в рамках жанровой системы определенного периода, в синхронии», либо же с типологической точки зрения, с выделением «его наиболее устойчивых – типологических – признаков, обеспечивающих узнаваемость, идентичность в литературном процессе»²⁰³.

Ольга Журчева подчеркивает изменчивость и нестабильность жанровой системы в связи с интенциональностью жанра:

[...] жанр с его формальными признаками – это точка зрения. [...] именно точка зрения становится определяющей для понимания движения жанровой системы XIX, XX и XXI веков²⁰⁴.

С другой стороны, если мы вспомним гегелевское определение произведения искусства как «диалога с каждым стоящим перед ним

²⁰¹ В концепции Бахтина жанр понимается в совокупности трех элементов: в его связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует, и его установкой на аудиторию, жанр как картина мира, отражающая определенное мирозерцание, жанр как оформление «встречи» сознаний героя и читателя-зрителя, как преодоление пространственной границы, разделяющей их, и становление границы эстетической в момент катарсиса. См. *Теория литературных жанров*, под ред. Н. Тамарченко, Москва 2012, с. 13.

²⁰² Н. Тамарченко, *Жанр* [в:] *Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов*, url: <http://www.bsu.ru/content/page/1415/hec/hr/hr21.html>

²⁰³ И. Болотян, *Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века...*, ук. соч., с. 18.

²⁰⁴ О. Журчева, *Жанровый канон в новейшей русской драме*, «Вестник ЧПУ» 2016, №1, с. 89.

человеком»²⁰⁵, то представляется, что именно жанровая характеристика определяет характер этого диалога и рамки принятой конвенции. Виктор Шкловский писал, что жанр является своего рода кодом, указывающим на способ восприятия текста:

[...] Система должна быть ясна и автору, и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно роман, драма, комедия, элегия или послание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения²⁰⁶.

Таким образом жанр воспринимается как характеристика формально-содержательной основы произведения, набор выразительных средств, специфика драматического действия и конфликта.

Попытки однозначного определения жанра драмы как рода литературы уже с конца XIX века фактически невозможны, поскольку драматические пьесы на протяжении XX века подвергаются процессу внутренней модификации жанрового канона: они выходят за пределы какого-бы то ни было чистого жанра и оставляют широкое поле вариантов жанровой интерпретации²⁰⁷.

В современных драматических текстах отмечается выразительный отход от жанровых канонов и появление субъективных жанровых новообразований как принцип реализации свободного авторского высказывания. Этот процесс фиксирует Светлана Гончарова-Грабовская, констатируя двойственность в отношении к жанровому канону в современной драматургии:

[...] современной драме, как и художественному творчеству в целом, свойственна анормативность. Так, с одной стороны, она сохраняет жанровый канон, а с другой, – нарушает его. [...] Наблюдается аморфность и “размытость” жанровых границ, стилевой эклектизм, разнообразие модификаций художественной структуры драмы²⁰⁸.

Одним из способов выражения авторского сознания в современной пьесе и позиционирования контакта с читателем/зрителем как предельно субъективного и единичного опыта становится эклектизация жанра,

²⁰⁵ Г. Гегель, *Эстетика*, в 4 тт., т. 1, Москва 1968, с. 274.

²⁰⁶ В. Шкловский, *Кончился ли роман?* «Иностранная литература» 1967, №8, с. 220.

²⁰⁷ Специфике жанровых образований в драме конца XIX – начала XX посвящены работы В. Головчинер (*Неклассическая драма в русской литературе*), Л. Тютеловой (*Поэтика субъективной сферы русской драмы XIX века: от драматизма романтиков к драматургии А.П. Чехова*) и другие.

²⁰⁸ С. Гончарова-Грабовская, *Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века)*, Минск 2003, с. 26.

обращение к жанрам других видов искусства (ток-шоу, триллер, перформанс), индивидуальные авторские определения жанра, например: «явь и сновидения в 2-х частях» в пьесе *Иосиф и Надежда, или Кремлевский театр* (1992) Ольги Кучкиной, «фильмовая мелодрама 1928 года о жизни, любви и разоблачении знаменитой шпионки Мата Хари в пяти фильмах» в пьесе *Глаза дня – Мата Хари* (1996) Елены Греминой, «семейный альбом в четырех фотографиях» в пьесе *Друг ты мой, повторай за мной* (1995) Елены Греминой, «радиотрагедия для двух репродукторов» в пьесе *Революция* (1989) Дмитрия Пригова, «хохмедия в двух воздействиях» в пьесе *Блин 2* (1991) Алексея Слаповского, «комната смеха для одинокого пенсионера в одном действии» в пьесе *Русская народная почта* (1995) Олега Богаева и многие другие.

Наряду с намеренной конвергенцией жанра и авторским релятивизмом в создании жанровой конструкции, исследователи отмечают еще одну, противоположную тенденцию в развитии современной драматургии, основанную на попытке возродить в драматургии традиционный жанр. Стремление драматургии к жанровости становится способом вывести текст на некий объективный, универсальный уровень:

[...] очевидно, проявляется возможность через жанр изобразить, предъявить миру не частное авторское высказывание, а некую более универсальную модель мира. Возможно, драматургу надоело повсюду наткнуться на самого себя, ему захотелось увидеть и изобразить некую объективную реальность. Обращение к традиционному жанру дает возможность современному драматургу остраничь себя в тексте пьесы²⁰⁹.

Драматурги обращаются также к архаическим жанрам, пытаются переосмыслить их в духе современности. Таким образом, новый жанровый канон становится стратегией выведения диалога со зрителем из области субъективного в область универсального.

Размытость и синкретизм жанровых образований, отсутствие целостной картины мира отражается также на специфике конфликта в текстах современной драматургии. Ольга Журчева обращает внимание на то, что наличие конфликта в драматическом произведении не гарантирует его разрешения по законам жанра:

[...] сам по себе драматургический конфликт в пьесах обозначен, но он симулятивен: герой вроде бы вступает во взаимодействие с другими

²⁰⁹ О. Журчева, *Проблема жанра в новейшей драме XX–XXI веков, или новая канонизация жанров* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XIX веков. Проблема жанра*, под ред. Т. Журчевой, Самара 2015, с. 9.

героями, со средой, с миром, но создавшаяся ситуация не имеет продвижения²¹⁰.

Таким образом, происходит деформация конфликта, по крайней мере в традиционном его понимании, перенос конфликта в область читательского/зрительского сознания, подчеркивается его внесюжетность и неразрешимость.

Изменения в области жанрообразования в современной драме являются целенаправленной авторской стратегией, ориентированной на конструирование диалога со зрителем. Жанровые новообразования выражают стратегию субъективизации восприятия, обращение к традиционным жанрам, наоборот, отсылает к универсализации рецепции. Независимо от того, указан ли жанр драматургом или нет, в драматургии используется стратегия апелляции к сознанию читателя/зрителя, на которого перекладывается задача определения и моделирования жанра.

4.2. Специфика сюжета, конфликта, особенности жанрообразования

Ставя перед собой задачу выявить типологические черты пьес Ивана Вырпаева, мы попытаемся доказать, что своеобразие жанровой стратегии автора основано на синкретической природе его произведений, смысл которых выстраивается в диалоге различных структурных комбинаций жанровых форм с метажанром, причем если в ранних произведениях драматургу свойственно обращение к архаическим жанрам и усложнение жанровой структуры, то в более поздних текстах отчетливо проявляется тенденция к упрощению и стремление к реализации «чистого» жанра.

Понятие «метажанра» рассматривается Наумом Лейдерманом как выражение «некой принципиальной направленности содержательной формы [...], свойственной целой группе жанров и опредмечивающей их семантическое родство»²¹¹. Метажанр, таким образом, представляет собой принцип построения художественного мира произведения, становится «ядром» жанровой системы. Елена Бурлина, уточняя концепцию Лейдермана, видит в метажанре «культурологический аспект жанра», выражающийся не «через строгий количественно-качественный канон,

²¹⁰ О. Журчева, *Природа конфликта в новейшей драматургии XXI века* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XIX веков. Проблема конфликта*, под ред. Т. Журчевой, Самара 2009, с. 27.

²¹¹ Н. Лейдерман, *Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы*, Свердловск 1982, с. 135.

не через жестко определенные признаки произведения, а через концептуальную позицию, через общие пространственно-временные отношения»²¹². Метажанр тяготеет к синкретизму, становясь не только узколитературным маркером, но и относясь ко всей культуре в целом.

Целостность различных элементов текста, его эстетическая доминанта определяется «модусом художественности»:

[...] модус художественности – это всеобъемлющая характеристика художественного целого. Это тот или иной род целостности, стратегия оцельнения, предполагающая не только, соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательской рецептивности восприятия, но и внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику²¹³.

Модус художественности становится характеристикой общей эстетической ситуации произведения. Исследователи выделяют восемь модусов художественности: героика, сатира, трагизм, комизм, идиллика, элегический модус, драматизм, ирония – с их возможными инвариантами. Татьяна Свербилова пишет о сущности трагикомического видения мира в литературе XX века: «XX век – это век трагикомедии»²¹⁴, усматривая тяготение к трагикомическому в творчестве Гарсиа Лорки, Луиджи Пиранделло, Юджина О’Нила, Сэмюэла Беккета, Владимира Маяковского, Николая Эрדмана, Михаила Булгакова и многих других драматургов. Исследовательница осмысливает термин «трагикомический пафос» «как идейно-эмоциональное отношение к изображаемому», что позволяет ей рассматривать драму с таким пафосом как разновидность трагикомедии.

Трагикомическое видение мира, достижение трагикомического эффекта за счет иронии, противоречий и нелепости в произведениях современных драматургов часто синтезировано с другими жанровыми формами. Пьесы, таким образом, представляются «пропитанными трагизмом, который ощутим лишь в подтексте»²¹⁵. Трагикомизм в современной драматургии воплощается как модус художественности, на уровне авторского мировоззрения, и проявляется в «неопределенности и незавершенности, выражаемых в отсутствии одного главного героя, отказа от финала и определенной позиции автора, двойственной структуре действия»²¹⁶.

²¹² Е. Бурлина, *Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза*, Саратов 1987, с. 45.

²¹³ В. Тюпа, *Аналитика художественного...*, ук. соч., с. 186.

²¹⁴ Т. Свербилова, *Трагикомедия в советской литературе*, Киев 1990, с. 9.

²¹⁵ С. Гончарова-Грабовская, *Жанровые модификации трагикомедии в русской драматургии конца XX века [в:] Twórczość Elizy Orzeszkowej i kultura białoruska, zbiór artykułów naukowych*, red. S. Musijenko, Grodno 2002, с. 237.

²¹⁶ Цит. по: И. Болотян, *Жанровые искания...*, ук. соч., с. 51.

4.3. Ранние пьесы Ивана Вырыпаева: *Город, где я, Сны*

Уже в ранних пьесах Вырыпаева формируется характерная стилистика монологически-поэтического слова, слова как суггестивного символа, который, при отсутствии классического действия и конфликта, активно работает в пространстве сознания читателя. Действие пьесы Ивана Вырыпаева *Город, где я* (2000) происходит в Иркутске, городе, в котором, по авторской ремарке, «крутом волшебство»²¹⁷. Иркутск и несколько слов о его истории – это единственная конкретизация в пьесе, время действия не определено, персонажи – Житель, Два Ангела, Хозяин слона, Футболист, Мертвец, Вор – лишены индивидуальных черт, это скорее обобщенные типы-маски, сродни средневековому театру. В городе, наполненном волшебством, в котором «игрушки поют, и солнце катается, и луна вприпрыжку», появляются два ангела, одетых в нелепые, неказистые одежды, с чумазыми лицами и бумажными крылышками за спиной. Ангелы пришли в город, чтобы найти «контрапункт». Само понятие «контрапункт» подразумевает некое противопоставление и даже противоречие. В условиях волшебного города, который переполняет счастье, любовь и божественное присутствие, контрапункт становится парадоксом, воплощающим жизненный смысл. Ангелы ищут контрапункт любви: им может оказаться слон, который одинок в городе, преисполненном любви, но оказывается, что слон уже не одинок, он любит своего хозяина «изнутри», поскольку хозяин проглотил его. Контрапунктом счастливого детства («все дети в нашем городе безумно счастливы») мог бы стать мальчик, единственный друг которого – живот его матери – исчез, как и музыка, которую он слышал внутри живота. Но мальчик, увидев, что живота нет, ушел играть в футбол, потому что «когда счастье переполняет ребенка, он идет гонять по улице мяч». Очередным кандидатом становится мертвец: «Контрапункт заключался в том, что этот мертвец, хотя давно уже и умер, но до сих пор не хотел в этом признаться». Мертвец не видит большой разницы между собой и другими: «всех живых уже нет в мертвых. А разница тут небольшая. (обращаясь к Жителю) Вот, вы живы, а я мертв, поэтому вы еще несчастны, а я уже. В этом вся разница. Вас еще не любят, а меня уже. И главное: у вас УЖЕ все в прошлом, а у меня ЕЩЕ». В своей смерти мертвец обвиняет Бога, который и есть город – это Город-Бог, которому все поклоняются и в котором все живут.

Здесь наступает момент демонстрации чудес, которые совершает Бог, исполняя желания Жителя и позволяя ощутить радость и горе. Ангелы произносят текст из Евангелия, предрекая знамения Второго Пришествия Христа. И Мертвец, и Житель утверждают, что эти знамения начались

²¹⁷ Данная и последующие цитаты из пьесы *Город, где я* приводятся по источнику: И. Вырыпаев, *Город где я*, url: <http://www.e-reading.club/book.php?book=12750>

в день их рождения, претендуя тем самым на роль Христа. Житель говорит о том, что Страшный Суд уже начался: «И встали мертвые из могил, и вышли на улицы, и пели, и не могли найти покоя душе своей». В последней, седьмой картине Житель находит наконец контрапункт:

А я ведь вспомнил. Вспомнил, как Тамаре Васильевне канцелярскую кнопку на стул подложил, и как она села, и как она вскрикнула. Это был настоящий контрапункт. Контрапункт – это канцелярская кнопка под задницей учителя. Сверху знание, снизу контрапункт.

Ангелы высыпают канцелярские кнопки из своих узелков и возможность ощутить боль от укола приводит их в восторг. Миссия Ангелов выполнена, они исчезают. Исчезает и весь город. В финале остается один только Житель: «Куда денешься от самого себя?».

Визуально пьеса выглядит классически: диалоги перемежают авторские ремарки. Персонаж Жителя с самого начала проявляет свою двойственную природу: он ведет диалог с другими персонажами, полноценно существует в пределах вымышленного мира, с другой стороны, выполняет функцию внешнего, всзнающего рассказчика, эксплицитного повествователя. Уже первая его реплика представляет собой обращение непосредственно к читателю/зрителю:

Здравствуйте. Сейчас я буду рассказывать вам о нашем городе.

Житель ведет повествование от первого лица, представляет читателю остальных персонажей, рассказывает о том, что предшествовало событиям в пьесе, комментирует происходящее. Он является своего рода «организатором» и «инициатором» действия:

Сейчас пойдёт дым волшебства (закуривает трубку). Чувствуете волшебный запах? [...] И все вдруг поняли, что очень устали. (Все устало опускаются на пол).

Житель выполняет, по сути, те же функции, которые предназначались Хору в античном театре: он является повествователем, предрекателем и комментатором событий, разрушая сценическую иллюзию. Создается ситуация, когда «дистанция [*эстетическая дистанция зрителя* – Е.К.] структурно нарушается или сокращается более или менее заметным и провокативным образом»²¹⁸.

Мы можем соотнести текст с несколькими средневековыми жанрами: очевиден здесь элемент миракля – рассказа о проявлении божественных

²¹⁸ Х.-Т. Леман, *Постдраматический театр*, пер. Н. Исаевой, Москва 2013, с. 164.

сил и творимых ими чудесах, элемент новозаветной мистерии, связанный с сюжетом Второго Пришествия Христа и воплощенной картиной Страшного Суда, после которого исчезает город, с характерными для мистерий фарсовыми, комическими бытовыми сценами (сцена с футболистом, сцена с девушками). При этом обращает внимание «площадная форма» организации текста: персонажи появляются на подмостках, чтобы исполнить свой фрагмент и исчезают, единственным, кто присутствует на сцене на протяжении всей пьесы, является Житель. Элементы моралите проявляются в обезличивании персонажей, лишенных индивидуальных характеров, воплощающих тот или иной элемент контрапункта-порока в волшебном городе-Боге. В пьесе проявляются признаки средневековой драмы:

[...] неопределимость времени, условность места, максимальная неопределенность человеческих характеров, типов и жизненных ситуаций, минимуму детализации не только в обстоятельствах, но и в словесных формах выражения чувств²¹⁹.

В пьесе обнаруживается соотнесенность с библейскими сюжетами как Старого, так и Нового завета: «страдающие» ангелы, которые вкусили грушу (не яблоко!) с древа жизни, приходят в город, чтобы найти «контрапункт» всеобщего счастья, то есть найти страдание, ибо спасены будут те, согласно откровению Иоанна Богослова, «которые пришли от великой скорби» (Откр. Иоанна Богосл. 7:14)²²⁰ подобно ангелам, присланным Богом в Содом и Гоморру, чтобы найти там праведников и избежать разрушения города. По ходу пьесы ангелы превращаются в девушек, воплощая образ вавилонской блудницы, которая становится символом отвратившегося Бога и падения города, чтобы окончательно перевоплотиться в пророков Апокалипсиса, предрекая знамения Второго Пришествия Христа и конца мира. Назидательность моралите и тяготение к эпизодичности позволяют усматривать в пьесе притчевый характер. Уже сам вводный оборот «И именно с их появлением началась та история, которую я хочу вам рассказать» напоминает зачин притчи. Сергей Аверинцев замечает, что притча не лишена бытописательных элементов, не привязана к конкретному времени и пространству:

[...] когда культура читательского восприятия осмысляет любой рассказ как притчу, господствует специфическая поэтика притчи, исключая описательность “художественной прозы” античного или новоевропейского типа: природа и вещи упоминаются лишь по необходимости, действие

²¹⁹ О. Журчева, *Жанровый канон...*, ук. соч., с. 92.

²²⁰ Данная и последующие цитаты из Библии приводятся по изданию *Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические*, в 2 т., Москва 1991.

происходит как бы без декораций, “в сукнах”; действующие лица притчи, как правило, не имеют не только внешних черт, но и “характера” в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора²²¹.

На тяготение притчи к универсализму обращает внимание также Валентин Хализев, относя ее к «онтологическим жанрам», в которых «человек соотносится не столько с жизнью общества, сколько с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия»²²².

Метафоричность притчи определяет параболичность как ее характерную черту. Принцип параболы, согласно Александру Потебне, заключается в том, что:

[...] повествование удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает его философско-эстетическое осмысление и оценку²²³.

Также в современных исследованиях притчи подчеркивается философская и экзистенциальная сторона жанра, которая набирает силу в его авторских трансформациях.

Валерий Тюпа, исследовавший проблему притчи в пьесах Антона Чехова, указывает, что притча – жанр-спутник сакрального предания, который изначально нацелен на «устное бытование», предполагает «достаточно активизированную позицию слушателя», его «предварительную осведомленность». Исследователь при этом выделяет такие жанровые особенности притчи, как: «[...] неразвернутость или фрагментарность сюжета, сжатость характеристик и описаний, неразработанность характеров, акцентированная роль “укрупненных” деталей, строгая простота композиции, лаконизм и точность словесного выражения». Притча, опираясь на реалия обыденной жизни, стремится вывести своих героев к «универсалиям человеческого бытия».

Итак, жанр притчи, имеющий сакральное происхождение, в современной литературе и драматургии, в частности, актуализируется не только за

²²¹ С. Аверинцев, *Притча* [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, под ред. В. Кожевникова, П. Николаева, Москва 1987, url: <http://www.pseudology.org/Kojevnikov/LES.htm>

²²² В. Хализев, *Теория литературы*, Москва 1999, с. 212.

²²³ См.: Е. Струкова, *Жанровые элементы притчи в романе Ф.М. Достоевского Братья Карамазовы*, «Известия Уральского государственного университета» 2007, № 53, с. 21–22.

счет использования в произведениях библейских архетипов и аллюзий на евангельские сюжеты, но и за счет стремления к приданию сюжету глубинного метафизического измерения. При этом притча часто утрачивает в современных трактовках четкие признаки жанра и становится скорее опорной точкой, внутренней мерой художественного произведения, что вызвало к жизни термины «притчевость» или «притчеобразность» как характеристику многих текстов новейшей литературы. При этом притча затрагивает не только этические проблемы, но и заботится об эстетическом выражении:

[...] сохраняя в себе житейскую озабоченность нравственными вопросами, притча безразлична к эстетическим достоинствам выражения мысли, к ее красоте и изяществу, достигаемым интеллектуальной языковой игрой²²⁴.

Поэтика притчи, таким образом, позволяет воспринимать современные события в эпическом времени, широко используя травестирование и иронию в отношении культурных норм и ценностей в процессе поиска архетипических смыслов.

Ольга Журчева, исследуя трансформацию жанра притчи в драматургии, связывает обращение к нему в современной литературе с кризисом общественного сознания второй половины XX века, с осознанием утраты вневременных ценностей, попыткой поиска нравственных ориентиров, потребностью в «осмыслении личностью себя в рамках Бытия и Вечности»²²⁵. По мнению исследовательницы, современная притча строится на особом типе остранения материала, в основе сюжета лежит некая общеизвестная истина, «вдобавок испошленная», интрига сгущена, но «довольно быстро исчерпывается сюжетом», в центре внимания – внутренний конфликт героя с самим собой. В драматургии обращение к притче автор связывает с традицией французских экзистенциалистов, с традицией «эпического театра» Бертольда Брехта, со стремлением выразить интерес к «[...] типическому, вечно-человеческому, вечно-повторяющемуся, вневременному, [...] области мифологического»²²⁶.

При этом для современной притчи необязательно строгое наличие композиционного сюжета и морали (здесь явственно проявляется традиция даосских притч, насыщенных парадоксами, раскрывающими смысл

²²⁴ Э. Бальбуров, М. Бологова, *Притча в литературно-критическом и философском сознании XX – начала XXI веков*, «Критика и семиотика» 2011, № 15, с. 45, url: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs015balbol.pdf>

²²⁵ О. Журчева, *Жанр пьесы-притчи в драматургии XX века* [в:] Ее же, *Жанровые и стилистические особенности драматургии XX века*, Самара 2001, url: http://lineburg.ru/pedagogika/zhurcheva_o_v_zhanrovye_i_stilevy_tendencii_v_dramaturgii_khkh_veka_samara_2001_149_s.html

²²⁶ Там же.

глубоких философских идей, а также буддийских притч, в которых отсутствие развязки становится отражением принципиальной незавершенности, открытости процессов восприятия и понимания), но всегда присутствует некий афоризм, который на эмоциональном или интеллектуальном уровне, скрыто или явно выражает основную мысль. Подытоживая мнение Ольги Журчевой, литературная притча – глубоко философский жанр, который пытается вывести конфликт из области локального в область универсального общечеловеческого опыта:

[...] драматургическая притча XX в., используя литературные, библейские, мифологические, исторические сюжеты, парадоксально выворачивает их первоначальный смысл и разрешает конфликты своего времени, проецируя их на историю культуры всего человечества²²⁷.

Для более полного понимания свойств драматургической притчи как жанра, используемого Иваном Вырыпаевым, обратимся к «эпическому театру» Бертольда Брехта, чтобы подробнее рассмотреть функцию пьес-притч. Брехт, заимствуя из немецкой классической философии понятие «объективная видимость», придает ему значение особого, иллюзорного восприятия действительности, обусловленного культурно-историческим контекстом, системой культурных концепций и клише эпохи, которые скрывают истину. «Эпический театр», отрицающий принципы вживания в образ, посредством принципа очуждения и интеллектуального (а не эмоционального) воздействия на зрителя пытается пробиться к истине, переводя катарсис в категорию разума.

В «эпическом театре» иллюзия непрерывности действия разрушается, подчеркивается его условность и театральность. Авторские комментарии, лирические отступления, танцы, музыка, зонги прерывают фабулу, усиливая ее несовпадение с действием. Время и пространство в драматургии Брехта лишены конкретности, это «эпическое время» «сейчас и всегда».

Применительно к пьесе *Город, где я* можно говорить об авторской реализации в тексте принципов «эпического театра» и жанра притчи. Волшебный Иркутск в пьесе – город перевертышей: там никто не страдает, город прекрасен, «в церкви вместо священника сидит сам Отец Небесный. И каждый может прийти к нему и попросить зарядить батарейки от плеера, или починить телевизионную антенну, или еще что-нибудь», а ангелы унылы, чумазы и потрепаны и совершенно «не ангельские», по виду они скорее напоминают бродяг, крылья у них бумажные – они так же нереальны, как Картонный Вор. Вместо яблока с древа жизни ангелы съедают пародийную «грушу страдания». Они ищут смысл страдания в мире всеобщего бытового счастья, «где принцессы торгуют фруктами» и «русалки продают

²²⁷ Там же.

мороженое». Когда контрапункт найден, город исчезает, а Житель снова раскуривает свою волшебную трубку, выпуская дым, словно дым фимиама, поднимающийся к небу после того, как снята седьмая печать Апокалипсиса. Сюрреалистическая история, балансирующая на грани реальности и фантастики, рассказанная Жителем, вероятно, рождена в его собственном сознании и становится отражением его стремления обрести самого себя и определить свою идентичность, выражением потерянности человеческого сознания в мире и попытки ответить самому себе на самые важные вопросы о смысле и сути бытия. Пьеса заканчивается словами Жителя «А мой город особенный, волшебный, потому что это город где я» – эта фраза может быть прочитана как смыслонесущий афоризм пьесы-притчи о человеке, который обретает истину после встречи с самим собой.

Жанр пьесы *Сны* также может быть рассмотрен как авторская модификация притчи, в которой персонажи – «Девушка, которая видит сны», «Девушка, у которой коричневые слюни», «Девушка с беременным животом», «Парень заика», «Парень, который все время мерз» – суть «знаки», «манекены», «модели» поведения и состояний, что, характерно для произведений современной литературы:

[...] не случайно, в последнее время на страницах современных произведений все чаще появляются некие “знаки”, “манекены”, а не люди. Но это не означает, что писатели не владеют мастерством. Нет, это их сознательный выбор. Ведь знак, эмблема способны вывести нас на новый пласт размышлений и сопоставлений, их лаконичность, как притча, скрывает в себе широкие возможности «использования» и применения²²⁸.

В пьесе отсутствует действие в его классическом понимании, место действия определяется авторской ремаркой – «у вас», то есть везде, где есть «вы» – воспринимающее сознание. Таким образом смысл пьесы переносится в область читательского построения. Время в пьесе подвержено художественной трансформации в духе сюрреализма: персонажи не ощущают течения времени, оно проецирует их существование в вечность. В монологах персонажей, которые, казалось бы, никак не связаны между собой, наполненных фантазмагорической поэзией снов, галлюцинаций, фантастики, подчеркивается бессмысленность существования:

Вы все время живете, то в прошлом, то в будущем, а в настоящем вы не живете никогда²²⁹.

²²⁸ М. Михайлова, *Кто же наш Хозяин?* [рецензия на книгу Нины Габриэлян *Хозяин Травы*], «Октябрь» 2002, №2, с. 181.

²²⁹ Данная и последующие цитаты из пьесы *Сны* приводятся по источнику: И. Вырыпаев, *Сны*, url: http://www.theatre-library.ru/files/v/vyrypaev/vyrypaev_1.html

Поиск выхода из бессмысленной реальности возможен в снах, где иллюзия переплетается с желаниями, любовь к женщине становится способом постижения Бога, в снах сознания сближаются. Надо отметить, что сон в философии воспринимается как способ подсознательного постижения истины:

В философии от Платона до Фрейда он понимался как регресс к примитивному, дологическому состоянию, которое по сравнению с культурным сознанием несет больше мудрости и откровенности²³⁰.

В сновидении создается особое ирреальное пространство, в котором смысл привычных понятий разрушается:

[...] столкновение беспочвенной мечты и фальсифицированной действительности, слияние мечты и сновидения, греза наяву образует фантазмагорию – реальность, где все возможно, все может случиться, произойти²³¹.

Персонажи в пьесе редуцируются до голосов, которые произносят монологи, являясь продуктом расщепленного сознания Девушки, которая видит сны. Она единственный реальный персонаж в пьесе, остальные же представляют собой вербальную проекцию ее сновидений, в которых поэтические реплики о любви, о боге, о свободе, наполненные самыми абсурдными, абстрактными, мрачными, пугающими ассоциациями, становятся заклинанием реальности, поиском выхода из комнаты с нарисованной дверью, из реальности, из которой нет выхода, как в пьесе Жан-Поля Сартра *За закрытыми дверями* (1943), в которой герои, оказываясь в замкнутом пространстве, осознают свою обреченность друг на друга как пребывание в аду.

В *Снах* адом становятся не другие, а свое собственное сознание, порождающее невероятные образы, а попытка найти дверь из ада становится воплощением попытки проснуться, обрести свободу. «Сон про людей, которые умерли и попали в ад. Здесь ад» – говорит девушка, которая видит сны в последней, седьмой сцене *Ад*. Эта комната – пространство ее сознания, в котором голоса, произносящие монологи, лишены логики и каких-бы то ни было причинно-следственных связей, отрицающие логику и мораль, стремятся выплеснуть в потоке сознания страх, боль, потребность любви.

²³⁰ В. Пигулевский, *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*, Ростов-на-Дону 2002, url: http://www.urgi.info/urgiinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/03_paragraf_3-3.htm#_ftn23

²³¹ Там же.

В финале, как и в предыдущей пьесе, все персонажи исчезают, остается только персонаж-инициатор действия – Девушка, которая видит сны. Ее монолог озвучивает лейтмотив пьесы: все – в человеке, красота, свобода, любовь, бог и даже ад:

Красота, красота – это я, я – это красота. Свобода, свобода – это я, я – это свобода. Любовь, любовь – это я, я – это любовь. Бог, бог – это и свобода, и любовь, и красота.

В последней реплике она обращается непосредственно к читателю:

[...] настоящие двери находятся везде, их нет только в аду. А знаете почему? Потому что в аду не бывает снов.

Ад, таким образом, понимается как бесконечная реальность без слов, в которой ничего не меняется, в которой жизнь равносильна смерти, реальность, в которой нужно просыпаться после снов.

«Ищите бога в себе, пока вы не умерли, вот умрете, поздно будет» – говорит Девушка, у которой коричневые слюни, ретранслируя основной афоризм пьесы в духе холистической восточной философии: только в самом себе человек может найти выход из ада. Семь сцен (как и в предыдущей пьесе – вспомним о символике числа семь как символа бесконечности и Абсолюта) становятся отражением бесконечного символического, мистического пути, целью которого становится встреча с самим собой, преодоление страхов, обретение самого себя. Нарушение хронологического порядка расположение сцен (седьмая предшествует шестой) как вариант «композиционного декупажа» указывает на перформативную стратегию активизации читателя, который призван осуществить оцельнение текста:

Читатель-зритель из сценических «пазлов» к финалу пьесы должен собрать связную (или – более-менее связную) историю (в том числе и своего собственного отношения к герою)²³².

Таким образом, в обеих пьесах, очевидно, проявляется философско-притчевое начало, а их структура и форма становятся выражением авторской мысли, приобретают характер авторской метафоры. Притча в версии Вырыпаева становится способом авторского оформления диалога с читателем, переводя дидактический пафос в область читательского сознания. Притчеобразность способствует приданию сюжету «координат вечности», давая возможности многоуровневого прочтения пьес. Так, уже в ранних

²³² С. Лавлинский, *Перформативные аспекты драматургии Александра Стrogанова*, «Новый филологический вестник» 2012, №1 (20), с. 53.

пьесах намечены тенденции, которые будут усиливаться в более поздних текстах, а именно: сложные жанровые контаминации, обращение к средневековым жанрам, к приемам античного театра, использование библейских мотивов, сакрализация пространства, создание особого «нулевого», или «мистериального» хронотопа.

4.4. Тотальный текст: *Кислород, Июль*

Если в ранних пьесах можно отметить обращение к притчевому типу дискурса как жанрообразующему элементу, то в следующих текстах – *Кислород, Июль, Бытие №2* – автор усложняет структуру, создавая синкретичные философские мистификации с уклоном в сторону мистериальности, используя прием метадрамы в качестве структурообразующего принципа. Отсылка к мистерии и мираклю представляется одной из важных тенденций в текстах современных драматургов:

[...] в основе пьес с такого рода ситуацией совмещаются узнаваемо-обыденное и архетипическое, универсальные формулы мировой культуры прорастают изнутри бытовых ситуаций²³³.

Обилие вставных текстов (библейские цитаты, реп-частушки, фрагменты прозы в пьесе *Кислород*, письма, комические куплеты в *Бытии №2*, сложная система персонажей-двойников, пересечение субъектных сфер, расслоение сюжетной структуры создают в конечном итоге многоуровневые конструкции, отражая сугубо авторскую картину мировосприятия. В этих пьесах традиционные механизмы развития драматического сюжета, такие как перипетия и интрига, теряют свою актуальность, а в основе сюжета лежат «нарушенные механизмы нормальной» коммуникации», «неосуществленность персонажей не только в поступке, но и в слове»²³⁴.

Актуализация мистериальных мотивов в указанных текстах влияет на специфику драматического конфликта: противопоставление себя-обличающего «неправедному» миру. При этом Ильмира Болотян и Сергей Лавлинский обращают внимание, что конфликт в такого рода произведениях «включает в себя несколько уровней «мистериального События»:

Бог и сфера сакрального в целом – представления людей о Боге и сакральном (расходящееся с истинными) – Я, разоблачающий эти представления

²³³ О. Семеницкая, А. Синицкая, *Мистериальность* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков...*, укр. соч., с. 322–324.

²³⁴ Там же, с. 324.

через глумление и юродство – утверждение опровергаемых ранее ценностей, воскрешение объединяющего всех Смысла²³⁵.

Мистериальное начало существенно для пьесы *Кислород*, которая становится иллюстрацией проверки жизнеспособия библейских заповедей в столкновении с ценностями и реалиями современного мира, а также для пьес *Июль* и *Бытие №2*, где конструируется сакральное пространство поиска ответа на самые важные вопросы.

Текст *Кислорода* (пожалуй, наиболее часто анализируемой пьесы Ивана Вырыпаева) представляет собой десять отдельно озаглавленных композиций, каждая из которых делится на куплеты, припевы и финал, что изначально дает установку на устную форму «воспроизведения». В основе пьесы лежит диалог двух героев (превращающийся местами в монолог-медитацию) о десяти заповедях, а точнее о том, как соотносимы библейские заповеди с современным миром на фоне убийства, насилия, ненависти, любви, секса, политики, терроризма, воспринимаемым глазами представителем поколения третьего тысячелетия – Александры из Москвы и Александра из Серпухова, поколения «на головы, которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит»²³⁶, с его потребностью обрести «кислород», которая неминуемо влечет его к гибели, поскольку полное насыщение «кислородом» оказывается возможным только в иной реальности:

[...] там – где нет кислородного голодания, там – где воду, простую пресную воду, еще не продают в пластмассовых баллонах? Там, где в небе не висит серое, аэрозольное облако? Где не тают вечные льды, и где не горят торфяные болота, пропитывая дымом легкие городских жителей, легкие – богом созданные, для того, чтобы потреблять кислород.

Он и Она, ведущие повествование, заявлены как «исполнители» текста. От них мы узнаем историю Александра из Серпухова, который, почувствовав, «что его жена не кислород», а девушка Александра из Москвы с рыжими волосами – кислород, «понял, что без кислорода нельзя жить, тогда, он взял лопату, и отрубил ноги танцорам, танцующим в груди его жены».

Авторское жанровое определение *Кислорода* – «АКТ, который нужно производить здесь и сейчас». Данная номинация отсылает, во-первых, к искусству акционизма, в котором «художник, как правило, становится

²³⁵ И. Болотян, С. Лавлинский, *Конфликт драматический* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков...*, ук. соч, с. 316.

²³⁶ Данная и последующие цитаты из пьесы *Кислород* Ивана Вырыпаева приводятся по источнику: И. Вырыпаев, *Кислород* [в:] *Его же, 13 текстов, написанных осенью*, Москва 2005, с. 59–142.

субъектом и/или объектом художественного произведения»²³⁷. С другой стороны, «акт» соотносим с понятием *act of performance*, т.е. «событием исполнения», термином, введенным в обиход Владимиром Федоровым по аналогии с «событием рассказывания» в эпическом произведении:

[...] драматической (видовой) формой изображения является исполнение. Осуществляют же данное событие исполнения персонажи-исполнители чья роль в драматическом произведении аналогична функции повествователя в произведении эпическом²³⁸.

В *Кислороде* воспроизводится особая трёхчастная структура, элементы которой, такие как событие исполнения, исполняемое жизненное событие и читатель (зритель) как непосредственный участник события, составляют единое целое драмы.

В тексте присутствует также жанр метапьесы, «театра в театре». Таким образом, жанровый синкретизм пьесы связан с сочетанием различных видов искусства, использованием различных видов высказывания: монолога, диалога, повествования от первого и от третьего лица, прозаических фрагментов, принадлежащих имплицитному повествователю, отсылающих к жанру романа, двустихия в восьмой композиции, которое ассоциируется с игровой поэзией XX века, сказочного зачина в финале, городского песенного фольклора (рэп), пастиша православной проповеди, своего рода «антипсалтыри» (ведь именно книга Псалтырь отражает религиозные чувства верующего, его эмоции, страхи и надежды, а псалмы как храмовые песнопения являлись частью ритуала богопоклонения). Мозаичная структура *Кислорода* стремится к тотальности представленной картины мира, соединение высокого и низкого, возвышенного религиозного пафоса с карнавальными элементами смеховой культуры, реалий «здесь и сейчас» с пространством вечности образует в конечном итоге картину «тотального синтеза» в духе архаического ритуала, задачей которого было представление мира как единого целого.

Рассуждая о жанре *Кислорода*, Ильмира Болотян определяет его как пьесу-мениппею:

[...] основная особенность мениппеи «как особого отношения творящего к изображаемой им действительности» (Михаил Бахтин) т.е. авторского восприятия и завершения мира и человека-героя в нем – это ее «прозаический уклон» в формально-содержательном плане: «сатизирующий», «профанирующий», «фамильярный», «карнавализованный» подход человека к миру и к себе самому²³⁹.

²³⁷ И. Болотян, *Жанровые искания...*, ук. соч., с. 178.

²³⁸ См.: Ю. Подковырин, *Событие исполнения*, «Миргород» 2016, №2, с. 72.

²³⁹ И. Болотян, *Жанровые искания...*, ук. соч., с. 189.

Нам представляется, что мениппея – как в случае пьесы *Кислород*, так и применительно к текстам *Сны*, *Город, где я*, *Бытие №2*, *Июль* – является скорее метажанром как определенная концептуальная позиция, «жанровое» ядро, создающее некий культурный код восприятия. Напомним, что мениппея, или мениппова сатира, относится к жанру античной литературы и характеризуется сочетанием «стихов и прозы, серьезности и комизма, философских рассуждений и сатирического осмеяния, общей пародийной установкой, а также пристрастием к фантастическим ситуациям (полет на небо, нисхождение в преисподнюю, беседа мертвецов и т.п.), создающим для персонажей возможность свободного от всяких условностей поведения»²⁴⁰.

Согласно Бахтину, мениппею отличает неограниченная свобода сюжетного вымысла, целью которого является создание исключительной ситуации, в которой осуществляется испытание философской идеи. Мениппея обращается к «последним вопросам» жизни, к мировоззренческим позициям. Разнообразие стилей и вставных жанров, используемых «с разной степенью пародийности и объектности»²⁴¹, контрасты и оксюморонные сочетания, «мезальянсы всякого рода» и ее острая актуальность, или «злостобластная публицистичность» – вот характерные черты мениппеи. При этом мениппея свойственны изображения необычных психических состояний человека: «бредовые, суицидальные», «раздвоение личности, страшные сны, страсти, граничащие с безумием», а также «всяческое нарушение общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого»²⁴². По словам Марка Липовецкого, мениппея является своего рода «миромоделирующей доминантой» для постмодернистских жанров:

[...] так же и в мениппее, и в поставангарде эстетическая игра нацелена на испытание идей, призванных ответить на «последние вопросы» бытия в расщепленной, абсурдной, фантазмагорической реальности²⁴³.

Липовецкий подчеркивает такие важные функции мениппеи, как «авторское самопародирование», «создание образа повествователя, не заслуживающего доверия», «специфическая концовка, отрицающая смысл проповедей и уроков, полученных героем на протяжении повествования»²⁴⁴.

²⁴⁰ Т. Маркова, *Русская проза рубежа XX–XXI веков: трансформация форм и конструкций* (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин), Москва 2012, с. 255.

²⁴¹ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского* [в:] Его же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 6, Москва 2002, с. 133.

²⁴² Т. Маркова, ук. соч.

²⁴³ М. Липовецкий, *Диапазон «промежутка» (эстетические течения в литературе 80-х годов)*, «Общественные науки и современность» 1993, №1, с. 56.

²⁴⁴ М. Липовецкий, *Русский постмодернизм*, Екатеринбург 1997, с. 289.

Все вышеуказанные характеристики мениппеи приложимы к рассмотренным нами пьесам Ивана Вырыпаева. Рассказчик в этих пьесах редко вызывает доверие: в *Кислороде* достоверность его слов дискредитируется, в пьесе *Сны* представлены видения сознания под воздействием наркотического опьянения, в тексте *Бытие №2* рассказчиком является Антонина Великанова, которая находится в больнице с диагнозом шизофрения. Измененное сознание рассказчика, его неограниченная свобода фантазии на пути «приключения идеи или правды в мире» дает возможность создания трансгрессивного, лиминального пространства, в котором пересекаются ритуально-мифологический и карнавалы́й дискурс. Библейские сюжеты и образы усиливают эсхатологический пафос текстов, которые при этом не теряют связи с современностью, затрагивают злободневные темы и социальные проблемы.

Хотелось бы также упомянуть в нескольких словах киноверсию *Кислорода*. В фильме усиливается акцент на фрагментаричность и клиповость современного сознания, к которому в эпоху постмодернизма предъявляются особые требования:

[...] способность к быстрой трансформации и ироническое отношение к любым концептуальным положениям. [...] Возникает новый тип сознания, где, подобно вспышкам молнии, интуитивные озарения переплетаются с догадками разума, наука включает в себя элемент религиозного мировоззрения, религия пользуется данными науки, высокая культура мирно сосуществует с массовой²⁴⁵.

Именно таким переплетением различных элементов становится фильм, а точнее музыкально-клиповый проект, в котором находит своеобразную, авторскую реализацию принцип аттракциона Сергея Эйзенштейна.

Катастрофы XXI века, образы насилия как визуальный ряд причудливо сочетаются с музыкальным оформлением (в основном используются композиции группы *Markscheider Kunst*) и со звуковым рядом прочтения заповедей в их предельно личностном восприятии, создавая, таким образом, по определению Марка Липовецкого и Биргит Боймерс, «современную неклассическую музыкальную гармонию»²⁴⁶, основой и стержнем которой продолжает оставаться Текст. Опять же примечателен факт, что именно активная перформатизация массовой культуры, с одной стороны, сокращает дистанцию между адресатом и «событием» произведения искусств-

²⁴⁵ О. Скородумова, *Национально-культурная идентичность в России в условиях становления информационного общества*, «Знание, понимание, умение» 2010, №4, url: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/4/Skorodumova/>

²⁴⁶ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, ук. соч., с. 335.

ва, а с другой – обозначает процесс физического дистанцирования того же адресата от события, при одновременном задействовании звукового и видеоряда.

Визуально-звуковой содержательный поток, за которым не успевает уследить зритель, ставят его на позиции того самого «рассеянного критика», черты которого указывал Вальтер Беньямин:

[...] эстетическое переживание определяется способностью быстро связывать в сознании последовательности, фрагменты и пласты поставляемой визуальной информации²⁴⁷.

Стратегия сакрализации хронотопа, стремление к «тотальности» представленной картины мира свойственны и другим пьесам выделенного нами «бунтарского» периода в творчество Ивана Вырыпаева, а именно пьесам *Июль* и *Бытие №2*. Реплика в пьесе *Июль* гласит: «Текст, для одного исполнителя. Исполнитель текста – женщина»²⁴⁸.

Текст представляет собой внутренний эпический монолог шестидесятилетнего каннибала, который стремится в некое райское – в его сознании – место – смоленский дурдом. В тексте прослеживается мотив мученического земного пути души, пути инициации героя, этапы обряда посвящения, что позволяет сделать вывод о ритуальной природе текста и реализации в нём мифопоэтической схемы.

Исполнительница монолога, заявленная авторской ремаркой, изначально не проявляет своей причастности к событиям, монолог произносится от первого лица, его характеризует разговорная сбивчивость, быстрый темп. Структура и динамика текста наводят на параллель между его исполнителем, а точнее исполнительницей, с рассказчиком мифа – сказителем, который подчиняясь ритму, ведомый им, не добавляя ничего от себя, воспроизводит определенный сакральный акт. Теоретической предпосылкой для такого «ритуального» прочтения пьесы может служить двойственная концепция ритуала: ритуал является символическим действием, форма проведения ритуала, то есть его вербальное содержание – это миф, который является вторичным в отношении ритуала и эксплицирует его²⁴⁹. В процессе развития мифа словесное его воплощение разрастается, играя роль пояснения к совершаемому ритуалу, и приобретает все большее значение:

²⁴⁷ См.: Т. Горючева, *Видеоарт и массовая визуальная культура. Антология российского видеоарта*, Москва 2002, url: <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=64>

²⁴⁸ Данная и последующие цитаты из пьесы *Июль* Ивана Вырыпаева даны по источнику: И. Вырыпаев, *Июль* [в:] *Его же, Пьесы*, Москва 2016, с. 51–60.

²⁴⁹ См.: А. Kapusta, *Od rytuału do mitu? Teatr Śmierci Tadeusza Kantora jako fakt antropologiczny*, Kraków 2011, с. 19.

[...] словесное пояснение может превратиться в самостоятельное повествовательное произведение – миф, который будет читаться в ходе исполнения обряда²⁵⁰.

Успешное проникновение в ритуальную действительность, во «время оно», требует выполнение определенных условий, о которых пишет, в частности, Мирча Элиаде в книге *Аспекты мифа*, а именно: соответствующий момент мирского времени; соответствующее место, которое делает возможным переход; медиатор, который обеспечит переход²⁵¹. Проследим, как реализуются эти условия в пьесе *Июль*.

До определенного момента рассказчик остается «имплицитным», то есть «невидимым» повествователем: «он не имеет полноценного существования ни в каком мире – ни в вымышленном, которому принадлежат герои, ни в реальном, которому принадлежит автор»²⁵². Постепенно акт насилия, распада начинает проявляться и на уровне повествования – распадается структура монолога, появляются голоса новых действующих лиц, ремарки. Если до сих пор функции нарратора и «актера» (то есть репрезентации и действия) совпадали, то появление дополнительных персонажей и все более распространенных ремарок с ярко выраженной лирической окраской позволяют уловить некоего внешнего рассказчика, всезнающего – в рамках своей роли жреца – исполнителя текста:

Она лежит на плоскости так, что с первого взгляда, становится понятной, – женщина, которая лежит перед нами, готова ко всему, абсолютно ко всему, ко всему, в том смысле, что нет на свете ничего такого, к чему она не готова, – готова ко всему.

Более того, именно факт проявления рассказчиком себя свидетельствует о том, что он превращается из субъекта высказывания (по терминологии Греймаса) с его дезангажированностью и отделением высказывания от актанта (*не я*), от времени (*не сейчас*) и от пространства (*не здесь*) в эксплицитного повествователя, проводника в сакральную реальность.

Рассказчик завершает миф в момент смерти героя – это момент остановки времени в определенном пункте сакрального пространства (в пьесе время останавливается несколько раз), конечной точке движения.

Таким образом, можно сделать вывод, что рассказчик необходим, чтобы породить мифологическую ситуацию, как жрец, который проводит

²⁵⁰ См.: *Обряды и мифа* [в:] *Энциклопедия мифологии*, url: http://dic.academic.ru/contents/nsf/enc_myphology/

²⁵¹ См.: М. Элиаде, *Аспекты мифа*, Москва 1996, с. 213.

²⁵² Е. Падучева, *Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива)*, Москва 2010, с. 203.

ритуальное действо, проводник, обладающий сверхъестественным знанием, передающим посредством силы слов магическую энергию.

Именно присутствие модератора текста позволяет достичь максимального отстранения, обеспечить выход перцепции текста в «ритуальное» переживание мифа. Я-повествование (с его гендерной неопределенностью вследствие исполнения текста женщиной), переходящее в «мы», чередующееся со сторонним взглядом, порождает в пьесе особое «синкретичное», или лиминальное сознание, выражающееся в «гротескном совмещении внешнего и внутреннего, «сновидного» и «явного», фактического и воображаемого, а также – авторского и геройного планов»²⁵³.

Коммуникативная стратегия текста *Июля* схожа с жанром сказания. Напомним определение сказания как одного из трех речевых жанров (сказание, притча, анекдот), лежащих в основе нарративного дискурса, которое формулирует Валерий Тюпа:

Сказание модулирует ролевую картину мира. Это непреложный и неоспоримый миропорядок, где всякому, чья жизнь достойна сказания, отведена определенная роль: *судьба* (или долг) [...]. Бытийная компетенция героя здесь сводится к реализации *предназначения*, когда персонажи “не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и свершают” (Гегель). [...] Говорящий здесь – только исполнитель передаваемого текста». Слово в сказании приобретает черты “хорового”, поскольку объединяет “говорящих и слушающих общим знанием”²⁵⁴.

Стратегия сказания в древнерусской литературе реализуется в жанровой структуре жития. Знаменательно, что и жанровая особенность текста пьесы *Июль* основана на сходстве сюжетной линии с каноническим жанром жития²⁵⁵. Истоки житийного жанра ведут к мифологическим повествованиям о богах и героях, к античному жанру похвального слова (как правило, заупокойного). Содержание житий складывается под влиянием Евангелия. Житие, по сути, есть прослеживание пути нравственного совершенствования души, ее восхождения к Богу. Это жанр, который подчиняется строгой регламентации и канону: ведь героем жития мог стать только выдающийся церковный или государственный деятель, статичный и цельный, религиозный подвижник и аскет, преданный христианским заповедям в течение всей своей полной страданий и лишений жизни, в описании которой надлежало соблюдать определенную последователь-

²⁵³ М. Лагода, А. Павлов, *Неосинкретизм драматический* [в:] *Поэтика русской драматургии...*, ук. соч., с. 327.

²⁵⁴ В. Тюпа, *Три стратегии нарративного дискурса*, «Дискурс» 1997, №3–4/97, url: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_15.htm

²⁵⁵ См.: Т. Рахманова, *Житийная мотивность в «Июле» Ивана Вырыпаева*, «Современная драматургия» 2012, № 1, с. 192–194.

ность. Данное противоречие разрешается, если мы обратимся к *Житию Протопопа Аввакума*, которое нарушает регламент агиографического опуса и содержит несколько нововведений, обогативших жанр жития и приблизивших его непосредственно к биографии: в частности, повествование от первого лица, придающее тексту исповедально-проповеднический характер, эмоциональное воздействие, внутренние монологи раскрывающие мир героя, который вовсе не представляется идеальной личностью. И конструкция, и содержание его речи носят разговорный характер, отражая его внутреннюю природу:

В нем причудливо сочетаются черты фанатика и ригориста, проповедника и мученика с характерными признаками правдолюбца, “бойца” (М. Горький), “бунтаря” (А. Н. Толстой), чадолюбивого отца, заботливого супруга, снисходительного к чужим ошибкам и слабостям пастыря, влюбленного в жизнь человека. [...] Мы видим героя жития в самые различные моменты его жизни [...]. Он то непреклонен и требователен, то отзывчив и уступчив; то суров и жесток, то нежен и растроган [...] он без ложной скромности осознает героизм своего подвига, а собственные ошибки и слабости вызывают в нем жгучее чувство неудовлетворенности собой...²⁵⁶

Это описание как нельзя более точно подходит и к герою *Июля*: ему свойственны юродство и богоизбранность, он совершает чудеса, как и положено житийному святому, становится объектом гонений со стороны «врагов», обретает «чудесное» спасение. Действие начинается от описания пожара, от разрушения прежней жизни, от которой не остается ничего кроме Хаоса и безумия, поглотившего мир:

Всё обратилось в серый пепел, ничего не осталось... свет в моих глазах вышел из строя, накрыло темное небо и не единой звезды, темнота от самого начала и до самого конца, вечный и вовеки веков нескончаемый июль.

Этот монолог крайне амбивалентен, в нем не существует настоящего, но ведь не существует и самого героя, его речь произносится женщиной. Время действия имеет особую структуру и свойства, это вечный «июль»:

Шел месяц июль, зима уже приближалась к весне. [...] на смену весне приходит лето, за мартом следует июль, лужи высыхают, вода уходит, двери и ворота открываются, и я могу войти.

²⁵⁶ В. Гусев, *О жанре жития Протопопа Аввакума* [в:] *Труды отдела древнерусской литературы*, т. 15, Москва 1958, с. 198.

Это сакральное время, сопровождающее проведение ритуала. На основе вышесказанного можно сделать вывод, что в *Июле* воспроизводится универсальная мифопоэтическая схема. Она реализуется в тексте, описывающем решение некоей сверхзадачи, которая возникает в кризисной ситуации распада мира в Хаосе, при этом решение задачи воспринимается как поединок противоборствующих сил, а задача ритуала – интегрировать космос из «составных частей жертвы», зная правила отождествления, заданные мифопоэтическими классификациями²⁵⁷:

[...] непрерывность и гомогенность пространства и времени уничтожаются, они становятся дискретными, и разным их отрезкам приписывается различная ценность. Решение задачи может происходить в сакральном центре пространства и в сакральной временной точке, на рубеже двух разных состояний, когда профаническая деятельность снимается, время останавливается²⁵⁸.

Момент, когда герой оказывается под железнодорожным мостом, занимая место убитого им «подмостового сироты-бомжа», символизирует начало ритуального пути. Обратим внимание, что мост – символ сообщения между Небом и Землей, символ переходного состояния. В христианской символике мост возникает в видении Апостола Павла как соединение реального мира с Раем²⁵⁹. Грешники, не сумев пройти по мосту, падают в Ад, так как «тесны врата и узок путь, ведущий к жизни, и немногие находят их» (Матф., 5:14).

Под мостом герой, ослабевший от голода, проводит три дня, и, находясь уже на границе жизни и смерти, съедает половину собаки, которая сама приходит к нему. Акт кинофагии становится поворотным: когда Петр, съев часть собаки, омывается её кровью (пародия обряда Евхаристии, приобщения к божеству – вкушение тела и крови Иисуса), время останавливается, герой возрождается к жизни и начинает свое восхождение по вертикали до момента постижения наивысшей святости и наивысшей силы сверхчеловека. Это путь к обретению полного сознания под знаком божественного времени «июль», «нулевого», условного времени и пространства, в котором происходит описание подвига святого. Это герой, который обладает «сверхзнанием», становится эксплицитным проводником в сакральную реальность.

²⁵⁷ В. Топоров, *Древо Мировое* [в:] *Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 тт.*, под ред. С. Токарева, т. 2, Москва 1988, с. 406.

²⁵⁸ В. Топоров, *Миф, ритуал, символ, образ...*, ук. соч., с. 195.

²⁵⁹ См.: *Мост* [в:] *Философский словарь символов*, url: <http://www.newacropol.ru/Alexandria/symbols/bridge/>

До момента съедения собаки Петр проводит под мостом три дня, три месяца он живёт у попа-июля, после чего убивает его самым жестоким образом, тем самым обеспечивая ему путь в рай в результате мученической смерти, три месяца Пётр лежит в коме после избияния его смоленским ОМОНОм, трое сыновей Петра приезжают забрать его в Архангельск в момент его смерти. Повторяемость очевидна, тем более если принимать во внимание символику числа три как основной константы мифопоэтического макрокосма и социальной организации²⁶⁰.

Читатель вовлекается в ритуальное действие, цель которого – творение Космоса из Хаоса, возрождение и регенерация, обряд посвящения, которым руководит огонь – и тот, что уничтожил дом Петра, и то всепожирающее синее пламя, которым горит «проклятый» месяц Июль, обращающее все вокруг в серый пепел. Ворота, в которые входит Жанна-Неля, – это проход в иной мир, в иное пространство, те небесные врата, которые после смерти Бога открываются перед ней сменившим его «сверхчеловеком»:

Лежу хлебом и вином, на обеденном столе и жду, когда меня съедят. Я ко всему готова. На месте моего сгоревшего сердца святые дары. Делайте со мною, все что необходимо. Я ко всему готова, я пришла.

Кровавые убийства, совершаемые Петром (убийство попа и старичка в палате дурдома, убийство и акт каннибализма в отношении Нелли) – это жертвоприношения, в которых нуждается ритуал, чтобы воссоздать в своей синтезирующей части оба целых – микрокосмическое (человек) и макрокосмическое (мир)²⁶¹. И именно в одиночестве души, мученический путь которой ведет к смерти Бога, то есть к осознанию полного разрыва личности с божественной сущностью заключается предельный трагизм бытия. На место Бога приходит сверхчеловек, но в нём, цитируя Ницше, нет уже «хаоса, способного родить танцующую звезду»²⁶²:

[...] я глухой, я ничего не слышу, и кричать бесполезно, звук в моих ушах уже лет шесть как сломался, а теперь вот уже и свет в моих глазах вышел из строя, накрыло темное небо и не единой звезды.

²⁶⁰ Согласно В. Топорову, «мифопоэтическая роль числа в явном или неявном виде показательнее всего выступает в тех культурах, которые знают тексты с сильным развитием классификационного принципа. Согласно ему, все объекты (особенно сакрально значимые) связаны друг с другом определённой системой иерархических отношений» В. Топоров, *Числа* [в:] *Мифы народов мира...*, с. 629.

²⁶¹ В. Топоров, *Миф, ритуал, символ, образ...*, ук. соч., с. 13.

²⁶² Ф. Ницше, *Так говорил Заратустра; К генеалогии морали; Рождение трагедии или Эллинизм и пессимизм. Сборник*, пер. Ю. Антоновский, К. Свасьян, Москва 1997, с. 12.

Разоблачение Бога, созданного по собственному образу и подобию, путем глумления и уродства – это одновременно разоблачение самого себя как Человека, в духе Мишеля Фуко:

[...] обещанное пришествие сверхчеловека означает с самого начала и прежде всего неминуемость смерти человека²⁶³.

Если обращаться к конкретным мифоритуальным реалиям, то необходимо упомянуть существующий в индуистской мифологии обряд жертвоприношения первочеловека – Пуруши, из членов тела которого был создан материальный мир. Пуруша, с одной стороны, выполняет роль жреца, совершающего ритуал, но он одновременно и жертва совершаемого ритуального действия, как и Пётр, который после обряда Евхаристии становится жрецом-проводником в рай для попа и Нелли, который освобождает мир от ненавистного Бога в своем стремлении к предельной свободе, но миф может полностью реализоваться только после смерти его самого.

Акт насилия в конечном итоге подавляет и поглощает – дословно – свою жертву. Прежде чем миф достигнет своего апогея, ритуал вступает в лиминальную стадию с характерным для нее молчанием, наготой, состоянием смерти при жизни («меня здесь не было, не было меня самого, в себе самом»), которое предшествует возрождению и обновлению, переходным состоянием (в данном случае, пола – мужчина, поглотивший женщину, как существо обоих полов). Создается своего рода театральное действие, которое, в противовес фальши и искусственности обыденной жизни, возрождает человеческую индивидуальность.

Герой проходит весь путь – от «серого пепла» до самого рая (Архангельск), где начнется «новая счастливая жизнь». Завершается миф, в котором смерть героя – это момент остановки времени в определенном пункте сакрального пространства:

Движение останавливается, природа замирает, ждем. Осень, зима, весна, а потом и лето. Самая середина лета – июль. Все стало другим.

Так в канву современности вплетается своего рода мифомир с его сакральным пространством и временем, с лиминальной стадией существования жреца, являющегося одновременно жертвой в обряде жертвоприношения во имя обновления жизни и восстановления Космоса из Хаоса, подчеркивая связь современного человека с вечными ценностями и отражая попытку его самоидентификации и определения границ

²⁶³ М. Фуко, *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*, пер. В. Визгин, Н. Автонова, Москва 1994, с. 368.

человеческого «я». Сам автор драмы в интервью проводит параллель между героем *Июля* и библейский Иовом:

Герой *Июля* для меня – некий Иов. [...] Книга Иова очень интересна, это противостояние человека и Бога. В конце все же Бог побеждает²⁶⁴.

Напомним, что в тексте Библии Иов говорит:

Я к Вседержителю хотел бы говорить, и желал бы состязаться с Богом (Иов 13:3).

Вот, я кричу: “обида!”, и никто не слушает; вопию, и нет суда (Иов19:7). Почему беззаконные живут, достигают старости, да и силами крепки? (Иов 21:7).

Протест Петра выражается в стремлении к насилию, к уничтожению:

Свернуть этой дурманящей идее шею, чтобы уже ей неповадно было, приходиться к таким как я людям, и без того с беспокойным характером, и смущать меня, и врать мне, и заманивать меня дешевыми обещаниями, которым цена – слеза ребенка да мельхиоровый крестик.

Убийства, которые совершает Петр, иллюстрируют и следующую реплику Иова:

В городе люди стонут, и душа убиваемых вопиет, и Бог не воспрещает того (Иов, 24:12).

Соответственно, путь Петра – это путь через страдания и отрицание, через богоборчество и сумасшествие – к истине, а следовательно, и к Богу, как и путь, который выпало пройти Иову, о чем пишет Михаил Эпштейн:

[...] в Книге Бытия показано, как человек, созданный Богом, отпал от Него. В Книге Иова показан путь, которым человек может вернуться к Богу, – не отказываясь от различения добра и зла, но поверяя его вездесущием Божией силы и мысли, живущей во всех Его созданиях²⁶⁵.

²⁶⁴ И. Вырыпаев, *Театр погибает. И людям, которые этого не хотят замечать, просто удобно существовать в таких условиях*, [интервью В. Свизевой], «Афиша», 6.10.2009, url: <http://45.ru/text/starspeak/238802.html>

²⁶⁵ М. Эпштейн, *Теология Книги Иова*, «Звезда» 2006, №12, url: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/12/e15.html>

Парафраз библейской темы испытания веры достигает кульминации в момент смерти героя, символизирующий пересотворение мира и идею преодоления смерти на пути к обновлению и новой жизни. В произведении и особенно в финале видится попытка преодолеть сам факт божественного отсутствия, заявленную Хайдеггером «нетость Бога», ощущение «мировой ночи». Обращение к сказанию в качестве стратегии сюжетно-повествовательного дискурса позволяет реализовать в *Июле* ритуально-мифологическую картину мира, в которой слово становится перформативным, а субъект перформативного слова, как отмечает Тюпа, это уже «не исполнитель речевого действия, а сам действитель»²⁶⁶.

Жанровая форма «театра в театре» встречается во всех трех пьесах «жесткого» периода, она позволяет автору подчеркнуть «адресность» текста, его перформативную природу «конституирования» читателем смыслов, подчеркивая условность бытия за счет нарочитой театральной условности. Характеристики мениппеи проявляются в драматических текстах Ивана Вырыпаева, выразительно обрисовывается их обрядовый характер, их карнавальная природа со свойственной ей профанацией, приземлением, непристойностями как торжество «всеуничтожающего и всеобновляющего времени»²⁶⁷.

Персонажи Ивана Вырыпаева ведут диалог с богом, создавая его «по своему образу и подобию»²⁶⁸, бросают вызов, спорят, соперничают, стелкая и объединяя сакральное и профанное, перенося свою «негативную идентичность» в «философский контекст»²⁶⁹.

Когда я произношу слово “Бог” я не лицемерю, не кокетничаю, потому что знаю: есть такая проблема – Бог. Она есть для всех независимо от того, атеист ты или нет. Что может быть важнее этой проблемы? Она причина многих бед, но и многих радостей²⁷⁰.

– говорит Иван Вырыпаев в одном из интервью. Бог и духовность как проблема в сознании современного человека рождает «парадоксальную художественную философию сакрального – богоборческую, но не

²⁶⁶ В. Тюпа, *Нарратив и другие регистры говорения*, «Narratorium» 2011, №1–2, url: <http://narratorium.rgu.ru/article.html?id=2027584>

²⁶⁷ М. Бахтин *Проблемы поэтики Достоевского...*, ук. соч., с. 144.

²⁶⁸ Б. Боймерс, М. Липовецкий, *Бог – это кровь. Театр и кинематограф Ивана Вырыпаева*, «Киноведческие записки» 2012, №96, с. 214, url: http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/192-247_bojmers-lipovetskij.pdf

²⁶⁹ Там же.

²⁷⁰ И. Вырыпаев, *Не хочу показаться сумасшедшим, но я жду эпоху Возрождения* [интервью с М. Давыдовой], «Известия», 4.09.2006, url: <http://izvestia.ru/news/316882#ixzz2PEuY8XTV>

атеистическую»²⁷¹, которая пытается в условиях «пограничных состояний» вывести человека из секулярного тупика, обнаружить в нем «божественное начало», открыть его истинное положение в мире, помочь ему обрести некий универсальный и даже сакральный смысл его существования, который и станет доказательством существования высшей силы.

4.5. Искусство рождается в муках: *Танец Дели*

По мере становления Ивана Вырыпаева как драматурга в его творчестве намечается тенденция к сглаживанию «брутальности» высказывания, упрощению жанровых контаминаций, тенденция к бытовой камерности и интимности высказывания, усиление перформатизации слова, конструирование диалогов в духе буддийской философской традиции, развивающее внутренний конфликт, в основе которого столкновение героя с самим собой и попытка определения собственной идентичности.

Текст *Танец Дели* (2009) имеет жанровую маркировку: это семь одноактных пьес. Каждая пьеса обозначена номером и собственным названием. Уже с этого момента автор реализует излюбленную тактику порождения противоречий. С одной стороны, одноактность задает зрителю определенную установку на компрессию, метонимическую поэтику, на напряженность внутреннего действия при лаконизме внешнего, на активность подтекста, на выведение действия за пределы микромира на уровень глобального драматизма жизненной ситуации. С другой стороны, количество пьес позволяет предполагать – при наличии связности цикла – их самостоятельность на уровне сюжета. И здесь автор не оправдывает читательских ожиданий.

Первая пьеса *Каждое движение* строится вполне по законам реалистического изображения:

Приватная комната, для посетителей в городской больнице. В комнате журнальный столик, на котором несколько журналов. Рядом со столиком диван, а чуть дальше кресло. На стене висят несколько рекламных плакатов рекламирующих медицинские препараты²⁷².

Ремарка определяет специфику места действия: больница – одно из мест-гетероклитов, описываемых Мишелем Фуко: это место, которое находится в особых отношениях с другими пространствами и дает возможность становления «иным», обеспечивает трансгрессию. Даниэль

²⁷¹ Б. Боймерс, М. Липовецкий, ук. соч.

²⁷² Данная и последующие цитаты из пьесы *Танец Дели* приводятся по источнику: И. Вырыпаев, *Танец Дели* [в:] Его же, *Пьесы...*, ук. соч., с. 81–157.

Дефер отмечает, что «такие места ритуализируют прерывности, пределы, отклонения»²⁷³.

Это пространство актуализирует один из основных концептов драмы – «смерть»²⁷⁴: больничное пространство небезопасно – оно несет смерть и пребывание в нем является ожиданием смерти. И действительно, в первой же реплике – пожилая женщина сообщает о смерти матери Екатерины:

Пожилая женщина: Катя... К сожалению все очень плохо... Твоя мама умерла.

Екатерина: Уф! Это так странно, ощущать. Не знаешь даже, как реагировать?

Пожилая женщина: Я сама хотела бы помочь тебе, но чем? Я с тобой, ты понимаешь, ты знаешь это. Но, что же делать?

С развитием этого диалога создается впечатление самостоятельности каждой очередной реплики, солилоквиума, то есть речи, адресованной самому себе, как попытке постоянного самоанализа. Здесь можно выделить очередной концепт пьесы – назовем его «ощущение»: персонажи постоянно, иногда в гипертрофированной или крайней форме, пытаются вербализировать свои чувства. Екатерина с самого начала, с известия о смерти матери, сосредотачивается на антиномии между тем, что она «должна» чувствовать и отсутствием этого самого чувства:

Мне не плохо. Странно, да? Мне совсем не плохо. А ведь должно же быть совсем наоборот, да? Мне ведь должно быть очень плохо, правда? Тот, кому сообщают, что у него умерла мама, тому ведь должно стать плохо, так ведь? А мне ничего. Мне не плохо. Я вообще ничего не чувствую.

²⁷³ См.: О. Беззубова, *Гетеротопии городского пространства: к истории концепта* [в:] *Эстетика архитектуры и дизайна: Материалы Всероссийской научно-практической конференции*, Москва 2010, с. 30.

²⁷⁴ Понятие «концепт» мы используем вслед за Мариной Голованевой, которая в работе *Коммуникативно-когнитивное пространство драмы* рассматривает тексты современной драмы как отражение когнитивных процессов, происходящих как в сознании читателя, так и автора. Текст воспринимается как «вербализированный, объективированный и репрезентированный концептуальным мир авторского сознания, переданный адресату для извлечения смыслов» (с. 73). Коммуникативно-когнитивное пространство драмы включает в себя разноплановые стратегии и тактики (как авторские, так и читательские), задействованные для «раскодирования пьесы», выявления ее основных концептов и, как результат, – определения авторской концептосферы и лежащих в ее основе «концептов» как «сложных и многоярусных ментальных образований, в дискретный состав которого входит, помимо некоего смыслового содержания, еще и оценочная и релятивно-оценочная семантика, содержащая информацию об отношении человека к изображаемому объекту» (с. 15). См.: М. Голованева, *Коммуникативно-когнитивное пространство драмы...* ук. сч.

Как будто наблюдая себя со стороны, героиня пытается уточнить, объяснить, проанализировать собственную реакцию:

И вот, даже во время смеха я подумала, вот сейчас, я, наверное, выгляжу, как женщина, у которой истерика из-за смерти матери. А это не так.

Невозможность чувствовать то, что «следует», невозможность соответственно реагировать на ситуацию и становится сутью концепта «ощущение»:

И я тоже очень странно себя ощущаю. Я не знаю, что делать. Это странная реакция, да?

Я не знаю. Я в последнее время ничего не чувствую. Я даже не знаю, что сказать.

Характер изолированности высказываний, их замкнутость на непосредственного собеседника диалога был выразительно передан в спектакле Кольцовского театра²⁷⁵, в котором персонажей разделяли стеклянные перегородки, прозрачные кубы, оказываясь в которых, они переставали слышать друг друга.

Появление очередного персонажа предвосхищает первое упоминание о танце. Мы узнаем, что главная героиня – танцовщица, а пожилая женщина и Андрей были свидетелями ее танца. Уже с самого первого упоминания подчеркивается, что танец вызывает настоящие, искренние эмоции – это нечто, что позволяет услышать свое сердце:

Танец, вы знаете, это все для меня. Мой танец – это ведь моя истина, мой смысл. И вот во время танца, я услышала свое сердце.

Способ восприятия танца становится характеристикой персонажа:

Да, он удивительный. И то, как он смотрел на твой танец. Как он чувствовал каждое твое движение... Тонкий, чувствительный человек.

Так возникает концепт «танец», и на протяжении пьесы мы увидим, как он заполняет собой все большее пространство, приобретая статус лотмановского «зерна», гена текста, из которого вырастает все произведение²⁷⁶.

²⁷⁵ Воронежский академический театр им. А. Кольцова, *Танец Дели*, режиссер Никита Рак, 2013.

²⁷⁶ См.: Ю. Лотман, *Символ – ген сюжета* [в:] Его же, *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*, Москва 1996.

Мы узнаем, что у Андрея есть жена и двое детей, а в финале первой пьесы Екатерина признается ему в любви (актуализируя очередной концепт «любовь»), которая родилась в ее сердце именно в тот момент, когда она танцевала свой танец.

Медсестра – особый персонаж в пьесе, не похожий на других: во-первых, это единственный безымянный персонаж пьесы, во-вторых, только она не видела танец вживую, но именно ей принадлежит его полное и развернутое описание, в-третьих, это единственный персонаж, для которого пространство больницы не является чуждым, она как бы является его интегральной частью, прерывает объяснения Екатерины, просьбой подписать бумаги, замыкая тем самым временные рамки первой пьесы. Авторская ремарка гласит:

Занавес закрывается. Актеры выходят на авансцену перед занавесом, кланяются публике.

Это выражение традиционного для ремарки дистанцирования от эмоционального, экспрессивного пласта действия, с другой стороны, это акцентирование «закона рампы», которая, как отмечает Марина Голованева, не только отделяет «зрителя от театрального действия», но существует также и в рецепции читателя как организующий элемент восприятия, играет роль «четвертой прозрачной стены», которая возникает перед зрителем в зале»²⁷⁷.

С точки зрения читательского восприятия, происходит «расслоение действительности» на объективную, читательскую реальность, виртуальную реальность сценического действия, а внутри него – на дополнительную виртуальную реальность, в которой функционируют не персонажи пьесы, а актёры, исполняющие роли:

Действие закона рампы подвергает остранению речевую организацию пьесы. Язык драмы создаёт “вторую реальность”, и он же влияет на возникающее вследствие этого в сознании читателя преломление воспринимаемого материала, так как читательская когнитивная обработка касается уже языка этой “второй реальности”²⁷⁸.

В пьесе №2 *Внутри танца* повторяется перечень действующих лиц, некоторые изменения происходят в организации пространства: это та же приватная комната в городской больнице, но теперь на стене висит большое зеркало, предмет, необыкновенно насыщенный по своей символике, связанный с познанием, с удвоением реальности. И с этого момента

²⁷⁷ М. Голованева, *Коммуникативно-когнитивное пространство драмы...*, ук. соч. с. 80.

²⁷⁸ Там же, с. 87.

моделированный реализм первой части размывается, пропадает причинно-следственная связь, в действие все более интенсивно проникают элементы смыслового абсурда, деконструкции, дискредитирующей представляемую реальность. Все представления о героях, которые читатель успевает составить в первой пьесе, оказываются ложными, пять (из семи) персонажей пьесы умирают и оживают попеременно и без предупреждения. Предлагаемые обстоятельства меняются от пьесы к пьесе: первая начинается с того, что танцовщица узнает о смерти матери, во второй пьесе мать умирает по ходу действия, в третьей ей только-только ставят смертельный диагноз, в четвертой и пятой пьесе умирает сама танцовщица, в шестой при смерти лежит жена Андрея после попытки самоубийства, а также мы узнаем о смерти Леры – театрального критика. В последней пьесе умирает Андрей, медсестра сообщает также о смерти танцовщицы. О персонажах одних пьес в других говорят в прошедшем времени, что совершенно не мешает им в какой-то момент воскреснуть, возвратившись на сцену живыми и невредимыми.

Каждый из отрывков, по сути, разрабатывает вариант одной и той же довольно мелодраматической истории, представляя ее в новой перспективе. Суть происходящего сохраняется: женатый человек влюбился в танцовщицу, но действие разворачивается по-разному: умирает ли мама Екатерины, главной героини, или жена Андрея, в которого влюблена Катя, или сама главная героиня, реакция близких неизменна: каждый раз они произносят один и тот же текст, варьируя порядок слов. В больничной комнате для посетителей герои произносят возвышенные риторические фразы о любви, смерти, жизни, искусстве и об их смысле, расширяя и дополняя концепты, заявленные в первой пьесе «смерть», «чувство», «любовь», к которым добавляется «боль», «вина» «страдание», «счастье» как категории, которые персонажи пытаются преодолеть, объяснить, назвать, понять, проникнуть в их суть. Следует заметить, что в сценическом воплощении эти высказывания произносятся с максимальных эффектом отстранения. Речь героев ритмизирована и насыщена повторами. Автор как будто излагает одну и ту же мысль разными способами и стремится при этом выстроить свои мысли парами. Связи между строками разнообразны: от полной синонимии до полного контраста, но в любом случае никакое высказывание не остается изолированным, все включены в длинные цепочки лексических повторов:

Вся наша боль, наше страдание, наши надежды, наши радости и наши мечты, все это великолепные узоры, созданные одной непрерывной линией. Это одна линия. Одна боль на всех. У нас, ведь, одна боль на всех. Одна линия, и одна красота и одно счастье. У нас, ведь, одно счастье на всех. И один сон. Один сон на всех. Когда мы спим, мы все равны. Во сне мы все равны. Со сна начинался и сном заканчивался ее танец.

Линейность времени нарушается, оно петляет и обнаруживает полную иллюзорность происходящего, пространство приобретает циклическую структуру или даже становится серией вложенных друг в друга пространств, нанизанных на единый стержень. И этим стержнем, лейтмотивом каждой из пьес становится седьмой персонаж – сам Танец Дели, придуманный главной героиней, а точнее попытка рассказать о нем. При этом возникает эффект ускользающей реальности: танец существует, но только в форме пересказа: его невозможно увидеть, повторить. Но это не является препятствием для его постижения, поскольку как говорит Пожилая Женщина (в одной из пьес Алина Павловна обращается к ней по имени – ее зовут Лера, она театральный критик):

Я убеждена, что танец нужно не смотреть, а слушать. Правда, слушать не ушами, а слушать всем своим существом. Нужно как бы это сказать, нужно стать с танцовщиком одним существом, нужно дать его танцу проникнуть в тебя, нужно ему отдаться, нужно, чтобы танец завладел тобой. И тогда ты и танцовщик, вы вдруг, становитесь одним целым, да и все кто смотрит на танец, мы все становимся одним целым, мы становимся одним танцем. И тогда уже нет больше ни того, кто танцует, ни того кто смотрит, а есть только танец и ничего больше. Но так смотрят не все.

Что же такое этот танец, передаваемый одним персонажем другому, какова его история, почему именно танец дает утешение каждому из них, позволяет понять себя (Лера), помогает пережить боль утраты (Ольга), который становится единой линией, объединяющей «[...] наши странные судьбы... И вся наша боль, наше страдание, наши надежды, наши радости и наши мечты, все это великолепные узоры, созданные одной непрерывной линией», плавной линией рук танцовщицы. Самое подробное его описание в последней пьесе представляет Медсестра, которая, словно собрав отрывочную информацию из предыдущих пьес, как пазл воспроизводит полную картину создания и исполнения танца (кстати, в одной из пьес на стене вместо зеркала висит картинка, собранная из пазлов). Итак, Екатерина создала танец на гастролях в Индии, где оказалась на базаре, на котором – среди нищеты, грязи, вони – она почувствовала, что оказалась в аду:

Она вся сама стала болью, сплошной болью. И вот рядом с ней оказался продавец жаренного мяса. На его огненном латке на красных углях лежал кусок раскаленного железа, наверное, это была кочерга, чтобы мешать угли, но Катя, называет это просто куском железа. Так вот сама не понимая, что делает, она схватила кусок этого железа и прислонила его к своему сердцу. Она сожгла свою грудь сделав невероятный по силе ожог... Так и получился этот танец – это воспевание грязи и ужаса. Это гимн уродству и человеческой

трагедии. Это танец – который говорит миру, что ужаса и боли нет, а есть только красота танца. Что все есть танец.

Страдание, увиденное и почувствованное героиней, она превращает в сострадание, из которого, в свою очередь, рождается нечто прекрасное. Она превращает боль и уродство в красоту. Ее формула – принять, почувствовать и простить. Танец Дели – это воплощение искусства как высшей форма сострадания, именно оно становится, как говорит Пожилая Женщина, «мерилом честности и подлинного понимания вещей»:

Я прожила красивую жизнь, описывая ужасы и прелести мясобойни, а автор танца “Дели” сама была той коровой, с которой содрали кожу и повесили на крюк. Автор танца “Дели” это кровавая коровья туша, которая вдруг стала исполнять волшебный танец красоты. Тот, кто говорит о дерьме – тот дерьмо. А тот, кто говорит о красоте, тот красота.

И ни выступления против войны в Ираке, не поиски виноватого в том, что был Освенцим, не являются подлинным состраданием, а только подлинное сострадание «избавляет твой ум от Освенцима и поиска виноватых». Только подлинное сострадание позволяет избавиться от концепций, в пределах которых человек живет чужой жизнью. «И не нужно превращать Грааль в продуктовые весы... Нужно пить», – говорит танцовщица, нужно набраться смелости ощутить ритм собственного сердца, принять и отпустить. Сострадание, смирение и принятие приводит к ощущению ритма своего сердца, который и является музыкой для каждого танца:

Вот наша музыка, под которую мы танцуем. Все люди без исключения. Мы танцовщики, мы танец, мы конец танца. Все причины и следствия выходят из этой музыки и возвращаются обратно. Когда музыка закончится, твой мир снова уйдет внутрь твоего сердца, откуда он и вышел.

Таким образом, все объективируемые в тексте концепты: «смерть», «любовь», «боль», «сострадание» – оказываются подчиненными и выраженными в идее танца, составляют его основу, а абсурдизация события является проявлением риторической авторской стратегии привлечения внимания, вовлечения в драматургический дискурс и семантической стратегии дискредитации современного общества, одной из основополагающих для современной драматургии. Внутренний ритм текста становится ритмом танца. Танец – это ритм, ритм – это сердце, сердце – это жизнь. Традиционная сюжетная схема, повторяющаяся как виток спирали, при изменении комбинаций жизни, смерти и судьбы, воспаряет над реальностью, а каждая очередная история становится ступенью к универсальным

вопросам бытия, вынося происходящее на уровень философского обобщения.

Суть вселенной – это динамика. Все существует в движении, создавая бесконечный динамический процесс. Нет никакого “Я” кроме того “Я”, которое осознает себя как часть этого динамического процесса созидания. Это основа жизни и основа искусства²⁷⁹,

– говорит Иван Вырыпаев. Эта идея универсализма всего сущего, противоречия атомизма, объединения всего общим динамическим процессом движения в едином ритме танца – составляет основу пьесы. Не случаен выбор семи частей и семи персонажей: седьмым является танец, который в рассказах о нем, в его описании, в стремлении к нему приобретает самостоятельность. Как известно, число семь – это символ материи, на которую снизошел дух. Оно символизирует единение двух природ, божественной и человеческой. Семь – это человеческое число и символ вечного отдохновения. Это число музыкальных нот, цветов основного спектра, планетарных сфер и богов, соответствующих им. Это символ полноты и совершенной гармонии. Так и в семи пьесах семь персонажей, проходя через различные вариации бытовых событий, достигают единения в общей космической динамике, в танце своих судеб.

И даже названия каждой из пьес, не значащие ничего в отдельности, при сложении в одну фразу приобретают смысл: *Каждое движение Внутри танца Ощущается тобой Спокойно и внимательно И внутри и снаружи И в начале и в конце Как один единственный танец*. В этом семичастном заглавии проявляется, в частности, убеждение Вырыпаева в том, что никакое явление не существует обособленно и в отрыве от других, смысл можно обрести только будучи частью глобального целого.

Все же остается без ответа вопрос: чем является Танец? И почему собственно танец. Конечно, идея танца как стремления к гармонии и красоте не нова: в XX веке она воплощалась, в частности, в творчестве Айседоры Дункан, которая добивалась эмоционального выражения танцевальной образности, Пины Бауш, для которой танец изображал суть жизни. Можно вспомнить также «танцующего» Заратустру Ницше:

Теперь я легок, теперь я летаю, теперь я вижу себя под собой, теперь Бог танцует во мне²⁸⁰.

²⁷⁹ И. Вырыпаев, *О смысле życia*, [wykład w Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN], Kraków 9.04.2015.

²⁸⁰ Ф. Ницше, *Так говорил Заратустра* [в:] Его же, *Собрание сочинений в 2-х томах*, т. 2, пер. Ю. Антоновского, Москва 1990, url: http://lib.ru/NICSHE/zaratustra.txt_with-big-pictures.html

А также фрагмент из *Рождения трагедии*:

Во время танца в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом²⁸¹.

Есть подсказки и в самом тексте. Прежде всего, тема Индии, которая появляется в самом названии пьесы и соответственно Танца: он был назван в честь места создания: это произошло в столице Индии, Дели, на Майн-базаре. Затем медсестра, которая сообщает посетителям за деньги о смерти их близких до заключения врача, объясняет это тем, что она собирает деньги на поездку в Индию, чтобы узнать у какого-нибудь учителя, как относиться к смерти. Есть в пьесе еще одно высказывание, которое обращает на себя внимание. Андрей говорит:

Сколько вы все время произносите слов. Говорите, говорите. Одна идея сменяет другую, потом еще. И вы все говорите, говорите. Столько слов. Столько слов. Вот в чем истинное преимущество танца над всеми – в молчании. Вначале было молчание, и молчание было у Бога, и молчание было Бог.

Приведенный пример гиппалага – то есть замены компонентов высказывания – библейского в данном случае, также можно рассматривать не просто как травестацию Книги Бытия, а как образование новой когнитивной структуры. Молчащий бог – это, конечно, Будда, танцующий бог – это Шива. Молчание Будды – это высший уровень понимания, танец Шивы регулирует порядок во вселенной, все это вместе наталкивает на идею философии буддизма как ключа к анализу пьесы. Есть и еще одна подсказка: в польском переводе текста пьесы, сделанном Каролиной Грушкой, есть отсутствующий в оригинальной версии эпитаф, автор которого – Шри Рамана Махарши:

On niesie nasze nosze i daje nam Pokój.

Название и эпитаф пьесы всегда значимы и также являются частью авторской речевой стратегии, согласно Голованевой это «разведчик», посланный «сознанием автора в сознание получателя»²⁸². А в данном случае название вместе с приведенным эпитафом создает своего рода речевое уравнение, то есть такое когнитивно-дискурсивное сочетание, которое позволяет декодировать глубину смысла текста. Таким образом, следует обратиться в фигуре Шри Рамана Махарши, индийского философа

²⁸¹ Ф. Ницше, *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм*, пер. Г. Рачинского, Москва 2007, url: http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml

²⁸² М. Голованева, ук. соч., с. 124.

и мудреца, которого относят к числу десяти самых выдающихся духовных учителей Индии. Шри Рамана Махарши (1879–1950) в возрасте 16 лет прошел через переживание смерти, которое стало для него просветлением и привело его к пониманию того, что он не тело, а бессмертный дух. Так он стал мудрецом и оправился к священной горе Аруначале, которая считалась воплощением танцующего бога Шивы. Он долгое время соблюдал молчание, постепенно вокруг него образовался ашрам (духовная община). Суть учения Махарши заключается в том, что освобождение человек может обрести при помощи самоисследования, медитации, суть которой в поиске ответа на постоянно задаваемый себе вопрос, «Кто я», постигая суть, природу, источник своей «самости». В процессе этих поисков, как утверждает Махарши, приходит понимание того, что не существует никакая субъективная реальность, что каждая реальность иллюзорна, а единственная истинная реальность – это высшее Я, не омраченное никаким чувством абсолютное спокойствие²⁸³.

Исследуя жизнеописание и труды Махарши²⁸⁴, мы находим в них те концепты, которые задействованы в пьесе, иногда воспроизведенные практически дословно:

1. Махарши испытал страх смерти и обрел просветление // Екатерине приснился танец после сильного ожога и нервного потрясения.
2. Махарши стремится к Шиве, поднимается на гору Аруначала²⁸⁵, становится отшельником, но потом спускается вниз к людям, чтобы делиться с ними мудростью. Становится «учителем» // Танцовщица уединяется после пребывания в больнице, но затем начинает танцевать свой танец, который заставляет людей переосмыслить свое существование, вызывает истинные эмоции.
3. Махарши утверждает, что всякая реальность иллюзорна, как и иллюзорна идея пути, но это не мешает нам двигаться по нему. Так Рамана Махарши почитал гору Аруначала, кружа вокруг нее и тем самым демонстрируя круговой характер пути // Структура пьесы – сферическое движение, каждое очередное пространство – иллюзорно и недостоверно.
4. Аруначала – в переводе – «красная гора» или «гора застывшего огня» // Екатерина прижигает грудь раскаленным железом.
5. Самоисследование, медитации, повторение мантр, постоянное задавание вопроса – «Кто я?», «Что я чувствую?», «Кто тот, кто чувствует?» для Махарши – единственный способ постижения

²⁸³ См.: В. Jasiński, *Macharshi i filozofia jako droga do wiedzy* [в:] *Filozofia XX wieku. Między buntem rozumu a pokorą istnienia*, Warszawa 1990, с. 191–204.

²⁸⁴ См.: Р. Махарши, *Через три смерти, Весть Истины и Прямой Путь к Себе*, Ленинград 1991.

²⁸⁵ Аруначала – священная гора в штате Тамил-Наду, воплощение Шивы, где селились многие мудрецы и отшельники.

истины // Повторяющиеся реплики героев, их направленность не собеседнику, а самому себе. Попытка анализа: «Что я чувствую?» «Почему не чувствую?».

6. Махарши:

Страх смерти обратил мой ум в глубину меня самого. И я сказал, обращаясь к самому себе практически без слов: «Вот пришла смерть. Что это значит? Что значит умереть? Умирает тело. Но является ли мое тело мною?.. Я же чувствую всю силу моей личности».

// Медсестра:

Я вдруг, по-настоящему поняла, что я могу умереть и что я умру. Я даже не могу вам это объяснить... Вы знаете, что вы умрете, но вы не понимаете этого. В этом вся ваша беда и вся проблема. Если бы вы это поняли, если бы вы поняли, что умрете, то вы бы по-другому начали бы жить.

7. Махарши:

тело само есть болезнь, которая насылается на нас. Если болезнь нападает на болезнь, разве это не хорошо? Разве в этом есть что-то плохое?

// Алина Павловна:

Спасибо смерти... Все что у нас есть ценного в этой жизни, это смерть. Смерть самое полезное лекарство. Смерть всех нас лечит.

8. Махарши:

Мы обращаемся к тем, кого мы любим, мы стремимся к обретению, денег, влияния. В то время как на самом деле счастье и удовлетворение находятся внутри нас.

// Екатерина: Разве счастье зависит от обстоятельств?

Андрей: А от чего оно зависит?

Екатерина: От сердца. Счастье находится внутри твоего сердца...

Счастье – там, в глубине этого огня, в самом центре твоего сердца.

Итак, медитация и повторение священных формул мантр как способ обретения своего «я», своей идентичности», приближение к Богу путем открытия его в себе – вот один из ключей к интерпретации танца, который возрождает восточную мудрость в современной действительности. Вышеприведенные сравнения обнаруживают полное сходство идей восточного мудреца и современного драматурга, облакающего их в оригинальную сценическую форму.

Еще один факт кажется значимым и обращает на себя особое внимание: Гора Аруначала – место, неизвестное театроведам, поскольку именно там, согласно завещанию Ежи Гротовского, был развеян его прах в 1999 году. В 1987 году в тексте *Театр Истоков* Гротовский писал, что в детстве он познакомился с книгой, повествующей о человеке, старце, жившем на святой горе Аруначала в Индии:

Этот старец, Шри Рамана Махарши, говорил, что, если ты спросишь себя: “Кто я емь?”, – то весь окружающий тебя живой мир откликнется эхом, отошлет тебе обратно твой вопрос, и тогда исчезнет твое ограниченное “я”, тогда ты обретишь нечто иное. Позднее я узнал: это что-то иное он называл *hridayam*, то есть “сердце”; но этимологически слово *hridayam* означает “сре- до-точие”, “нутро-есть-то”²⁸⁶.

Театр истоков, во многом вдохновленный учением Махарши, для Гро- товского был опытом преодоления себя, инструментом, средством позна- ния истоков и нахождения в них собственного, настоящего «Я». А одно из основных понятий этого театра – «движение, которое *есть покой*» (что опять же удивительным образом созвучно с эпитафией к польской версии *Танца Дели*). Для Ежи Гротовского это такое движение, в котором:

заклучено и смотрение, и восприятие, и чуткость настороженности... Это состояние человека, продирающегося сквозь границу, у него нет времени на разговоры, все в нем – готовность. И, вместе с тем, это движение, в кото- ром мы достигаем энергетического равновесия. Это все равно, что лечь, распластавшись на огромной волне, отдаться потоку, который тебя несет²⁸⁷.

Для Ивана Вырыпаева танец становится выражением всеединства:

Каждое движение внутри танца ощущается тобой спокойно и внимательно и внутри и снаружи и в начале и в конце как один единственный танец.

Фраза, в которую складываются названия семи пьес, указывает на коллажный принцип построения текста, который заставляет адресата «монтировать» отдельные фрагменты смысла в единое целое. Это кол- лажное название становится ключевым для понимания танца как мета- форы философского движения вглубь себя, позволяющего принять беды и обрести счастье.

Исследователи связывают жанровую природу пьесы со средневековой драмой²⁸⁸. Принимая во внимание указанные нами источники смысло- вых и философских переключек в пьесе, нам кажется также правомер- ным обратиться к жанру древнеиндийской драмы в качестве материала авторского переосмысления. Как указывает Юрий Малюга, для древне- индийской драмы не свойственно разделение трагедийных и комедийных жанров:

²⁸⁶ Е. Гротовский, *Театр истоков*, пер. Н. Башинджаган, «Вопросы театра» 2009, № 3–4, с. 79.

²⁸⁷ Там же, с. 87.

²⁸⁸ О. Журчева, *Жанровый канон...*, ук. соч., с. 92.

[...] в древнеиндийской драме жанры трагедии или комедии не были обособлены, так как согласно религиозной установке нельзя было выводить зрителя из душевного равновесия²⁸⁹.

При этом для древнеиндийской драмы характерен как стихотворный, так и прозаический текст, она использует также танец и музыку. Событийный план вытесняется описанием чувств и переживаний героев. Говоря о древнеиндийском театре, следует упомянуть о том, что танец играл в нем важнейшую роль:

[...] ритуальный танец заимствовал жестовую символику из жертвенной церемонии, передал ее мистерии, откуда она была усвоена затем театром. Следует также иметь в виду, что весь спектакль шел в музыкальном сопровождении (тоже мистериальное наследие!), и подчиненность движения актера музыкальному ритму делала его тем более танцевальным²⁹⁰.

В древнеиндийской классической драме существовало три основных жанра – натака (высокая драма), пракарана (бытовая комедийная драма) и бхана (малая форма площадного действия). Известнейшим писателем древней Индии, чьи произведения сохранились до наших дней, был Калидаса, автор трех натак – *Сакунтала*, *Мужеством добытая Урваси* и *Малявика и Агнимитра*, двух эпических поэм *Род Рагху* и *Рождение Кумары* и лирической поэмы *Облако-вестник*²⁹¹.

Обратимся к натаке *Малявика и Агнимитра*: Царь Агнимитра влюбляется в служанку Малявику, прекрасную танцовщицу, которая – само воплощение танца. Побеждая препятствия, царь женится на ней. Малявика и Агнимитра свидетельствует о жанровом сближении натаки и пракараны – действие пьесы лишено мифологических мотивов, сосредоточено на придворной жизни. При этом танец занимает в ней важное место. Малявика – ученица знаменитого учителя танцев Ганадасы, для которого танец – дар богам, отражение космического танца бога Шивы.

Чем же выразить дано
Ток вещей различных весь?
Пляской. Пляска есть звено²⁹²,

²⁸⁹ Ю. Малюга, *Культурология*, Москва 1999, url: <http://www.countries.ru/library/orient/kitind.htm>

²⁹⁰ Ю. Алиханова, *Классический театр Индии* [в:] *Классическая драма Востока (Индия, Китай, Япония)*, Москва 1976, url: <http://a-pesni.org/teatr/orient/ind.php>

²⁹¹ См.: Калидаса, *Драмы*, пер. К. Бальмонта, Москва 1916.

²⁹² Калидаса, *Малявика и Агнимитра* [в:] *Его же*, укр. соч., url: http://az.lib.ru/k/kalidasa/text_1916_malyavika_i_agnimitra.shtml

– утверждает Ганадаса, объединяя божественный танец Шивы и драматическое искусство в одном термине «пляска» (в оригинале – «натьям»), подчеркивая тем самым божественное происхождение танца и его способность выражать эмоции и переживания. Танец Малявики также находит в тексте словесное описание, необыкновенно выразительно звучащее в переводе Константина Бальмонта:

Все тело словно говорило,
 Был живописен смысл игры,
 Размерность соблюдали ноги,
 Был чувству найден верный путь.
 Изящно было рук движенье,
 Для пауз должный был черед,
 Вслед чувству выявлялось чувство,
 Вся страсть до крайнего звена.

Танец становится «диалогом», который танцор ведет со зрителями и одновременно пробуждает в человеке новую энергию, ведет к слиянию с Божеством. Космический танец Шивы реализует в космогонии определенную миссию:

[...] исполняя танец, Бог уничтожает во Вселенной все старое и одновременно открывает новый цикл жизни²⁹³.

Танец Шивы – залог динамики и космического равновесия, ритм, которому подчиняется танцор – это ритм божественной благодати, который звучит в каждом человеке, танцующий – это одновременно и творец, и само творчество, рождаемое в огне, дающее новую жизнь.

Таким образом, обращение к древнеиндийскому жанру натака, заимствование мотивов и символов древнеиндийской мифологии, их воплощение и осмысление в современной реальности позволяет Ивану Вырыпаеву выразить свои философские суждения о природе творчества, творческого поиска, обретения гармонии. «Ожог сердца» рождает подлинное искусство, «тот, кто говорит о красоте – тот красота» – говорит в пьесе Алина Павловна. Проповедь красоты, освобождение от ложных концепций, проживание своей жизни вместо чужой, поиск красоты внутри себя – вот путь, который выбирает героиня *Танца Дели*.

²⁹³ М. Аксенова, *Индия VI–X веков* [в:] *Энциклопедия для детей*, т. 7, *Искусство*, ч. 1, 1997, url: <https://proflib.com/chtenie/22837/mariya-aksenova-entsiklopediya-dlya-detey-t-7-iskusstvo-ch-1-lib-149.php>

4.6. Закрывать глаза, чтобы увидеть: *Солнечная линия*

Авторское определение жанра *Солнечной линии* (2016) – «комедия, в которой показывается, как может быть достигнут положительный результат» – звучит как рекламный слоган, а его нравоучительный пафос разит искусственностью. Пьесу предваряет посвящение автора, адресующее пьесы его жене, а также два эпиграфа: «Нет никаких ключей от счастья. Дверь всегда открыта» Матери Терезы Калькуттской и слова буддийского гуру Муджи²⁹⁴: «Только то, от чего вы не можете избавиться, вы не можете потерять». Эпиграфы изначально задают философский тон восприятия текста. Фраза из книги Муджи *Пробуждение к свободе*, посвященной теме духовного поиска и самосовершенствования, взята из отрывка под названием *Двигайтесь в „я есть“*, в котором мудрец рассуждает о достижении состояния осознанности бытия:

Приобретение мне не интересно. [...] Вы можете только заново открыть то, что всегда было здесь... Если это цель – а я говорю, что это единственно серьезная цель из всех подлинных стремлений найти истину, – это не может быть чем-то, что вы можете найти, что не пребывает здесь²⁹⁵.

Другими словами, поиски истины заключаются не в движении «вовне», а в движении «вглубь» себя самого. Если проецировать смысл эпиграфа на содержание пьесы, то можно сделать вывод, что она стремится реализовать саму суть театра – открыть человеку правду о мире через самого себя.

Солнечная линия построена по законам классической комедии с соблюдением трех единств: диалог супружеской пары происходит на кухне, в 5 часов утра. Читателю сообщается, что начался этот разговор в 10 часов вечера, стало быть мы становимся его свидетелями в тот момент, когда герои обессилены долгими спорами, но при этом их разговор «не может закончиться, потому что ни один из нас не хочет уступать, и уйти тоже не может»²⁹⁶.

Вернер и Барбара Солейлайны (автор использует прием «говорящей» фамилии) – бездетная супружеская пара среднего возраста, чьи отношения переживают кризис. Супругов ждет в скором времени окончательное погашение кредита, это событие по-мужски рациональным Вернером воспринимается как надежда на то, чтобы наладить отношения с Барбарой,

²⁹⁴ Муджи является учеником Пападжи, который, в свою очередь, был прямым учеником Рамана Махарши.

²⁹⁵ Муджи, *Пробуждение к свободе*, Москва 2008, url: <http://itexts.net/avtor--mudzhi/113647-probuzhdenie-k-svobode-mudzhi/read/page-4.html>

²⁹⁶ Данная и последующие цитаты приводятся по источнику: И. Вырыпаев, *Солнечная линия* [в:] Его же, *Пьесы...*, ук. соч., с. 507–557.

возможно, даже завести ребенка, для Барбары – это иллюзия, которая не сможет изменить их реальности, разделенной солнечной линией.

Искромётные диалоги, полные взаимных упреков, обвинений, ругательств приводят героев к «полному непониманию всего» при неизменном накале эмоций: с ошеломляющей быстротой герои переходят от словесных перепалок к рукоприкладству, от драки, к танцам и поцелуям, а текст напоминает то семейную психологическую драму в духе *Сцен из супружеской жизни* Ингмара Бергмана, то трагифарс. Действие развивается стремительно. Ни один из персонажей не может сдаться и уйти в свою комнату, ни один не хочет поступаться своей гордостью и сдавать свои позиции в диалоге. Весь мир словно замыкается в пределах их дома, который становится для них объектом препираний и тюрьмой, из которой не выбраться в одиночку. Семь лет супружеской жизни привели к тому, что герои стали чужими друг для друга. Барбара упрекает Вернера в том, что он прячется за маской:

Невозможно войти с тобой в контакт, потому что при первой же попытке проникнуть в тебя, натыкаешься на всю эту информацию о том какой ты.

Для Вернера это Барбара не поддерживает его попыток войти с ней в контакт. Создается ощущение, что они оба отыгрывают роли в театре собственной кухни, как подставные актеры в реалити-шоу, примеряя различные маски: «жертвы», «непонимания», «оскорбленного самолюбия», пытаясь «подловить» другого на слове, подчеркивая театральность и искусственность произносимых монологов. Действие пьесы начинается в 5 часов утра, и время не движется вперед: оно как будто остановилось, герои словно передвигаются по спирали, совершая все новые и новые попытки преодолеть собственную игровую природу и переступить «солнечную линию». Барбара упоминает о ней первый раз в следующем фрагменте:

Синяя бабочка взлетела с розового цветка и полетела ровно вдоль солнечной линии. И вот именно эта солнечная линия и была тем разделом, той чертой, той стеной разделяющей на два абсолютно разных мира мою жизнь и его. И синяя бабочка полетела ровно, ровно вдоль солнечной линии. Ровно, ровно вдоль линии. Ровно, ровно.

Это высказывание показательное: во-первых, здесь Барбара выступает не в качестве персонажа, а в качестве нарратора, о чем свидетельствует форма «его» в присутствии Вернера; во-вторых, сам тон разительно отличается от тона диалогов – лиризм и поэтичность фрагмента свидетельствует об изменении «оптики» и принципиально ином характере конфликта – он переходит в область внутреннего, духовного пространства.

Впоследствии Барбара рассказывает о солнечной линии Вернеру и ее рассказ уже лишен той поэтичности, которая присутствует в нарративной вставке:

Солнечный луч ровной линией разделил твое туловище на две части. Прямо в районе поясицы, потому что ты лежал на животе. И вот, тогда я вдруг подумала, – вот этом человеке есть две части. Одну часть я люблю, а вторую мне очень сложно переносить.

Солнечная линия обозначает границу, которая разделяет их личные пространства, а ее преодоление кажется невозможным, поскольку требует отказа от самого себя. Более того, полное отсутствие взаимопонимания и контакта проецируется на весь «проклятый мир», «где все поделено ровно на две части». Таким образом, конфликт между Вернером и Барбарой – их непонимание, невозможность достучаться друг до друга, и несмотря на все желание, хоть немного приблизиться друг к другу, – это глобальный конфликт человеческих взаимоотношений. Конвенция традиционного театра дискредитируется: претенциозные речи героев в духе психологической драмы заводят их диалоги в тупик.

И все же взаимопонимание – реальное, а не номинальное, снятие маски – возможны и это достигается в пьесе, как ни парадоксально, путем обращения к иной реальности – воображаемой:

Вернер: Ну давай представим, что играет музыка, Барбара.

Барбара: Давай, тогда сразу же представим, что мы уже танцуем.

Вернер: Ок. Давай, это представим.

...

Вернер: Представляем. Сейчас звучит музыка и мы танцуем.

Ремарка гласит:

Молчание. Долгое молчание. Вернер и Барбара долго, долго молчат. И вдруг, почти одновременно они начинают улыбаться. На лицах обоих появляется усмешка, они почти что смеются. Можно сказать, что они смеются.

Это первый момент передышки в споре, мы не знаем, почему улыбаются герои, действие переходит в план их воображения, но это несомненно то, что рождает позитивные эмоции и становится началом их контакта. Представление «гротескного субъекта» в *Солнечной линии* обнажает автором как прием: осознав, что их диалог – «это беседа глухого со слепой в пять часов утра», они переводят его в область воображаемого, надевая маски:

Вернер: У моего отца был двоюродный брат, его звали Зигмунд. Правда, его уже нет в живых, но сейчас это не важно, потому что он все равно, вдруг, захотел прямо сейчас поговорить с этой Зоей.

Барбара: Что ты придумал, Вернер?

Вернер медленно подходит к столу возле стола и устало садится.

Вернер: Я хочу, чтобы двоюродный брат моего отца Зигмунд прямо сейчас переговорил с двоюродной сестрой твоей матери Зоей. Привет, Зоя. Я Зигмунд. Могу я прямо сейчас переговорить с тобой?

То, что не удается Вернеру и Барбаре, получается у Зигмунда и Зои. И в этой воображаемой реальности герои, как будто освобождаясь от условностей, диктуемых жанром, позволяют себе обнажить душу, сблизиться, обратить друг на друга внимание по-настоящему, забыть, как рекомендовал Муджи, обо всех «вчера» и «завтра» и сосредоточиться на «здесь и сейчас» и стать самими собой. Зигмунд и Зоя говорят друг о друге, замечая друг в друге самые положительные и достойные черты, легко отдавая друг другу то, за что так судорожно держались Вернер и Барбара. В пьесе присутствуют элементы сатирической комедии, психологической драмы, мелодраматические интонации и отголоски метафизической притчи, но это скорее формальная условность, стремление обличье высказывание в «жанровую форму», нежели реальное выражение жанровой природы.

Многообразии субъектной сферы и переход границ между персонажем и нарратором, персонажем и его маской в *Солнечной линии* становится осознанным и целенаправленным приемом, который позволяет достичь «положительный результат», выйти из навязанного жанровыми условностями образа. В этой пьесе особенно заметна перформативная функция слова: оно не просто равносильно действию, но и подчиняет себе действие, так же как подчиняет себе время и пространство. Именно предельное остранение, восприятие себя как «другого» и нахождение «другого» в себе становится способом преодолеть отчуждение: именно форма становится способом упорядочить хаос, обнаружить лад и согласие в мире, по-настоящему увидеть друг друга.

В пьесах Ивана Вырыпаева жанровые номинации и обращение к различным жанровым образованиям приобретают черты формального принципа. Автор деконструирует канонические модели, создавая авторские синкретичные произведения, в которых отсылки к античным и средневековым жанрам сочетаются со стремлением определить онтологический статус современного человека. Внутренний характер конфликта, создание особого сакрального хронотопа, конструируемого магическим, перформативным словом, вовлекающего читателя/зрителя как непосредственного участника действия, разнообразие сюжетные и жанровые мистификации создают особое, эмоционально заряженное пространство

текста, в котором осуществляется не традиционным образом понимаемое действие, а скорее античное «действие»:

Архаическая трагедия знает только *действие*, о чём писали и Ницше в “Вагнеровском вопросе”, и Вяч. Иванов в “Дионисе и прадионисийстве”. Если действие соотносится с поступком, то действие – с верой²⁹⁷.

Субстанциональный характер конфликта, специфическая «авторская» организация текста, усиление авторского присутствия, преобладание внутреннего действия, перевод ключевых драматических понятий (действие, интрига) в вербальную плоскость, в пространство текста, сочетание эпических и лирических фрагментов в пределах драмы, креолизация текста посредством обращения к музыкальным принципам построения, танцевальному искусству – создают особое пространство коммуникации, в котором адресату – читателю/зрителю – отводится активная роль.

Анализ материала приводит к выделению метажанра, роль которого играет мениппея, жанр «последних вопросов», т.е. предельной мирозерцательности и философского универсализма. Мениппея, с ее персонажами, находящимися под влиянием «безумий разного рода», нарушением любых норм и этикета, в том числе и речевого, резкими контрастами и переходами, смешением разговорной и поэтической речи, становится наджанровой категорией для пьес раннего и «жесткого» периода, становясь доминантой авторского видения мира.

Для более поздних пьес характерно стремление к «упрощению», к интимному звучанию слова, к индивидуализации высказывания в духе восточной философии при сохранении повышенной плотности и концентрации текста, стремление к созданию ритуального слова, в котором явственно ощущим «вектор медитативного лиризма»²⁹⁸, его предельной перформатизации, вовлечению зрителя в процесс глубокого и интимного переживания духовного опыта, заложенного в тексте. Перформативной в драмах Ивана Вырыпаева становится сама форма, ее суггестивность подчиняет себе содержание, ее конечным результатом становится «просветление» в духе экспрессионистской драмы А. Стринберга. Экспериментирование с сюжетными линиями, с различными жанровыми формами, взаимодействующими в пределах целостной структуры драмы, дают возможность конструировать сакральное пространство поиска истины, отказ от миметического изображений действительности в пользу диететической

²⁹⁷ Н. Ищук-Фадеева, *Концепция личности в драматургии. Чехов и Горький*, «Литература» 2003, №23, с. 5–12, url: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200302303>

²⁹⁸ См. В. Тюпа, *Генеалогия лирических жанров* [в:] *Жанр как инструмент прочтения: сборник статей*, Ростов-на-Дону 2012, url: <http://www.philol-journal.sfedu.ru/index.php/sfuphilol/article/viewFile/444/441>

картины мира, восприятие реальности и человеческой природы как философской проблемы – позволяют интерпретировать тексты Ивана Вырыпаева как развернутую «проявленную позицию автора»²⁹⁹. Активно вступая в диалог с читателем, Вырыпаев формулирует и непосредственно высказывает – на разных уровнях драматического произведения – свою философскую концепцию человеческого бытия, преодоления кризиса идентичности, кризиса современного искусства.

²⁹⁹ Термин Ольги Журчевой, см.: О. Журчева, *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века...*, ук. соч., с. 60.

5. АВТОР, ПЕРСОНАЖ, НАРРАТОР В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

5.1. Специфика субъекта в новейшей драме

Коммуникативная природа текстов современной драматургии обращает внимание исследователя на специфику отношений персонажа, рассказчика и автора, которые часто становятся предметом экспериментирования.

Прежде всего остановимся на фигуре повествователя, которая, традиционно являясь маркером эпики как литературного рода, появляется и в текстах современной драмы как элемент трансформации родовой системы.

Повествовательный элемент в драматургическом произведении является выражением изначального существования в драме повествовательных конструктов, значение которых усиливается или ослабевает в связи со спецификой драматического конфликта.

Специфика «эпического» конфликта – в его субстанциональности, в преобладании внутреннего над внешним, в преодолении конкретного события во имя

[...] противоречий состояний жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей и их групп³⁰⁰.

Именно такой тип конфликта широко представлен, например, в эпическом театре Брехта, для которого суть драмы – в отражении состояния мира и в побуждении зрителя понять и переосмыслить самого себя³⁰¹.

³⁰⁰ См. В. Хализев, *Драма как род литературы: Поэтика, генезис, функционирование*, Москва 1986, с. 134.

³⁰¹ См. Б. Зингерман, *Очерки истории драмы 20 века*, Москва 1979, с. 39.

Неустойчивый статус трех субъектов: персонажа, нарратора и образа автора – является отражением кризиса идентичности. Границы между ними могут быть настолько неразличимы, что невозможно с уверенностью соотнести конкретную реплику с конкретным субъектом. Двойственность персонажей и их собственное осознание этой двойственности позволяет говорить о воплощении типа гротескного субъекта, то есть образа я», который «в соответствии с традицией гротескной эстетики “строится на переходе границ”»³⁰².

Специфика персонажа в современной драматургии, таким образом, определяется спецификой современного понимания идентичности, которая не является некоей стабильной категорией, а достигается в процессе самостановления личности. «Раздвоение» персонажа, его «двоемирия», процесс встречи с «другим» в себе – это путь субъекта к обретению идентичности:

[...] современные пьесы с гротескно-субъектной архитектурой не только “остраняют” читательский/зрительский опыт, ориентированный на эстетику завершенности, но и формируют особую рецептивную позицию, которая предполагает погружение воспринимающего субъекта в “кризисное” состояние вопроса, удивления, замешательства, то есть приближает его к необходимости собственной самоидентификации»³⁰³.

Ситуация, когда субъект становится носителем многосубъектного высказывания, определяет специфику построения образа персонажей, представляя один из характерных для современной драматургии примеров драматического субъектного неосинкретизма: «предельного варианта «гротескного» субъектного «смещения» вплоть до неразличимости между субъектами»³⁰⁴. Драматический неосинкретизм становится результатом особой рефлексивности и метатекстуальности как основополагающих принципов художественного произведения, разрушает рамки кругозора субъекта, которые могли бы обеспечивать его стабильность и идентичность, обнаруживает кризис самосознания в процессе стихийного смешения «внешнего и внутреннего, “сновидного” и “явного”, фактического и воображаемого, а также – авторского и героического планов [...]»³⁰⁵.

³⁰² М. Лагода, А. Павлов, *Гротескный субъект* [в:] *Поэтика русской драматургии...*, ук. соч., с. 291.

³⁰³ Там же, с. 295.

³⁰⁴ М. Лагода, А. Павлов, *Неосинкретизм драматический* [в:] *Поэтика русской драматургии...*, ук. соч., с. 296.

³⁰⁵ Там же, с. 327.

5.2. Игра с дистанцией: *Кислород*

«Гротескный субъект», колебание дистанции между авторским, геройным планом и планом нарратора так или иначе присутствует во всех пьесах Ивана Вырыпаева. В пьесе *Город, где я повествователем* является Житель, который, являясь полноценным персонажем в пьесе, общается с другими героями и одновременно осознает свое пребывание на сцене, обращается напрямую к читателю, комментирует, разъясняет действие. В пьесе *Сны* диалоги остальных персонажей порождаются сознанием Девушки, которая видит сны.

В *Кислороде* целых три повествователя, истинная сущность которых довольно неопределенна. Диалог ведут Он и Она. Причем Она появляется только в третьей композиции пьесы, а, начиная с четвертой композиции *Московский ром*, Он и Она обращаются уже не только к зрителю, но и вступают в беседу друг с другом. Изначально создается ощущение, что Он и Она – это Александр из Серпухова и Александра из Москвы – они как бы рассказывают свою собственную историю, говоря о себе в третьем лице, разрушая субординацию между рассказчиками сюжета и персонажами фабулы, свойственную классическим текстам. Пространство повседневности, таким образом, сливается со сценическим пространством, втягивая зрителя в происходящее как непосредственного участника действия. С другой стороны, Он и Она формулируют точку зрения на мир, изображенный в произведении, извне. Это представители поколения «третьего тысячелетия». Их диалог ведется от первого лица. Обращаясь непосредственно к зрителю и к друг другу, каждый из них выражает предельно субъективное восприятие рассказываемого события:

Еще слышали вы, что сказано: «не клянись вовсе: ни небом, потому что оно Престол Божий; ни землю, потому что она подножие ног Его; ни Иерусалимом, потому что он город великого царя»? И вот я не знаю, кто сегодня в Иерусалиме царь, и даже кажется, что там вообще нет такого человека, который мог бы все уладить, но только я знаю, что точно не буду клясться городом, в котором люди, как арбузы, взрываются под палящим солнцем в автобусах и на площадях. Но зато одна моя знакомая, девушка с мужским именем Саша, за свою короткую жизнь уже два раза клялась небом и один раз землей.

По ходу диалога исполнители то сближаются с персонажами, то отдаляются от них. Оказывается, что между ними также существуют отношения, они любовники: «И на меня тебе наплевать, ты даже не знаешь смысла слов, которые произносишь по ночам», – говорит Она. Но в восьмой композиции это утверждение опровергается:

И зная, что сейчас ты спросишь: «Смогла бы я с тобой переспать?», отвечаю: нет, не смогла бы, и не потому что не смогла бы, а потому что это и в голову мне бы не пришло, ты живешь своей жизнью, а я своей. И наши пути за пределами этой площадки не пересекаются.

Этой репликой Она отрицает их возможное отождествление с персонажами и подчеркивает исполнительский характер диалогов. Шуников обращает внимание на то, что с момента вступления в диалог, нарраторы расширяют круг обсуждаемых тем:

[...] включившись в общение друг с другом, нарраторы отвлекаются от изложения истории героев, обсуждают острые социальные темы, выясняют отношения. При этом «Он» постоянно предупреждает собеседницу о том, что в случае ее несогласия с ним прервет диалог: «...а если ты сейчас скажешь, что нынешнее поколение отличается от поколения дворян 19-го века, то я навсегда прекращу любые диалоги с тобой...» «А если ты сейчас скажешь, что думаешь иначе, то я больше руки тебе не подам...»³⁰⁶

Она же отвечает на эти претензии, что не может так сказать, «потому что ты специально не написал мне этого текста». Эта реплика указывает на то, что их позиции принципиально различны – Она лишь исполняет Его текст, таким образом Он становится воплощением образа автора, а Она – персонаж. В подобном наложении образа автора, исполнителя и персонажа, в этой «игре с дистанцией» Шуников усматривает «настоящий сюжет пьесы, традиционный для модернистского и постмодернистского эпоса»³⁰⁷.

В диалогах Он и Она постоянно стремятся дискредитировать друг друга. Она упрекает «автора» в тенденциозности:

[...] хоть ты и говоришь, о всемирном добре и справедливости, однако же, текст этого представления составил так, чтобы звучала только твоя мысль, а другие мысли, казались бы банальными, в сравнении с твоим псевдо разумным мышлением.

На это Он парирует: «Ложь! Потому что ты думаешь точно так же». Оказывается, что история о создании композиции *Арабский мир* в Арабских Эмиратах под влиянием героини, которую Он рассказывает в начале пятой части, также ложь:

Ты никогда не был в этой стране, и нюхать героин ты в жизни не станешь, потому что все твои друзья и знакомые знают, какой ты рациональный человек.

³⁰⁶ В. Шуников, *Трансформация родовых черт новейшей российской драмы...*, ук. соч.

³⁰⁷ Там же.

Сама достоверность авторской интенции ставится под сомнение:

Ложь в том, что ты в жизни не общался с Саньками из Серпухова, и наплевать тебе, как они там живут и кого они там убивают, но ты будешь со слезами на глазах рассказывать историю чужой для тебя жизни. Будешь страдать над проблемой, которой для тебя просто нет.

Каждый тезис в репликах рассказчиков рождает антитезис, профилируются не только библейские заповеди, что отвечает карнавальному мироощущению, но и каждое утверждение собеседника, упрек одному из них вытекает в обвинение другого в подобном отсутствии искренности и закономерно относится также к читателю, как третьему участнику диалога, что иллюстрирует реплика героя:

[...] Ты сама-то, блядь, как живешь? Ты себе-то задай этот вопрос! Единственный вопрос. Каждый человек должен задать себе один-единственный вопрос: "Как я живу? Как я, блядь, проживаю свою жизнь"?

Этот вопрос выводит диалог за пределы общения двух субъектов и транслирует его в реальность, к воспринимающему сознанию. Он глобально взывает к необходимости самоопределения, столкновению идеальных представлений о себе и реального способа своего существования в мире. По мнению Ильмиры Болотян, этот диалог обнаруживает относительность как онтологическое свойство реальности:

[...] с помощью иронического акта здесь и далее автор выявляет противоречие между идеальным и действительным, тем самым возвышаясь и над тем, и над другим, демонстрируя, что никакое суждение не может быть окончательным³⁰⁸.

Относительность и условность любого утверждения, подрыв категорий вечного и незыблемого обнажает особую гиперреальность, которая, как пропасть, отделяет оригинал от многочисленных копий. В этой гиперреальности, которая приемлет все, в которой утрачены ориентиры, потому что герой «не слышал, когда говорили, не убей, быть может, потому, что он был в плеере», невозможно создание какой-либо иерархии системы ценностей. Постмодернистская самоирония вкупе с предельным релятивизмом воплощается, по словам Марины Давыдовой, в «готовности в любую минуту отказаться от своих же, причем самых радикальных и отчаянных слов, потому что даже они, как и все в этом мире, ничего, совершенно

³⁰⁸ И. Болотян, *Жанровые искания...*, ук. соч., с. 184.

ничего не стоят»³⁰⁹. Бесконечные повторения, широкое употребление параллельных конструкций, итерация, фольклорные мотивы, предельная метафоричность создают в пьесе определенное ритуальное пространство сакрального слова и вызываемого им перформативного переживания, визуализируют особый тип перформативного мышления. Общенная лексика перемежается с библейской риторикой, универсализм – с предельно личным мироощущением. Это перформативный поток сознания, захватывающий зрителя и смыслющий границы между вымыслом и реальностью. Слова и мнения рассказчиков дискредитируются еще на одном уровне. В последней, десятой композиции *В плеере* мы находим два прозаических фрагмента, которые принадлежат, судя по всему, третьему, «эпическому» повествователю. Задавая в начале тему композиции для обсуждения – попытку индивидуального прочтения Нагорной проповеди («всякое дерево доброе приносит и плоды добрые, а худое дерево приносит и плоды худые»), – в финале повествователь дает свою версию истории о Саше и Саше, начиная ее сказочным зачином «жила-была». Введение «третьего голоса» подчеркивает эффект «театра в театре», акцентируя условность драматических событий:

[...] такого рода вставки можно охарактеризовать, как самостоятельные “микрособытия” рассказывания, вводящие принципиально иную точку зрения на изображенные события. “Другая” точка зрения необходимо драматическому произведению в том числе для того, чтобы создать эффект условности всего происходящего на сцене³¹⁰.

Повествователь, обращаясь к зрителю с призывом «запомнить героев такими, какие они есть», прежде чем на их головы (на головы всего поколения третьего тысячелетия) обрушится «огромный метеорит», фактически предсказывает грядущий Апокалипсис, но, с другой стороны, ставит читателя (зрителя) вне этой космической катастрофы, подчеркивая его вневременность, которая, по мнению той же исследовательницы, схожа с тем особым хронотопом, в который помещается читатель романного эпилога:

[...] в романном эпилоге читатель занимает особую – внешнюю – позицию, позволяющую увидеть жизнь героев как целое³¹¹.

³⁰⁹ М. Давыдова, *На последнем издыхании*, «Консерватор», 24 октября 2002, url: http://www.smotr.ru/2002/2002_doc_o2.htm

³¹⁰ Т. Волкова, *Вставной (вводный) текст* [в:] *Поэтика русской драматургии...*, ук. соч., с. 283.

³¹¹ Т. Волкова, *Универсальный текст: „Кислород“ Ивана Вырыпаева* [в:] *Поэтика русской драматургии...*, ук. соч., с. 132.

Здесь же можно усматривать дидактический элемент в духе средневекового жанра моралите: читатель (зритель), ощущая всю условность происходящего, «должен осознать, что условность эта содержит в себе возможность обернуться реальностью, если он не выполнит предназначенного ему задания – осмыслить и запомнить»³¹². Таким образом, хотя конфликт в пьесе – конфликт с самим собой в попытке примирить евангельскую истину с современной реальностью всеобщей глухоты и амнезии – имеет глубоко трагическое разрешение: как смерть героев вставного сюжета Саши из Серпухова и Саши из Москвы, так и смерть, которую несет поколению третьего тысячелетия приближающийся метеорит. Финальный текст выводит окончательное разрешение конфликта в сферу читательского сознания, интеллектуального осмысления текста. Для героев крайней точкой их спора и пределом релятивизма становится акт смирения и принятия мира во всей его полноте, с его неискренностью, злом, противоречиями. Это принятие озвучивает Он, обращаясь непосредственно к Богу:

Ради бога, прости меня и не лишай возможности дышать, а то, что у меня уже астма, так это и бог с ней.

Герои и читатель находятся в пределах одной, вполне узнаваемой реальности «здесь и сейчас»: от разницы между Москвой и провинцией, «призывных слов продавцов ручек, газет и батареек» в вагоне поезда, до теракта на ВТЦ и затопления крейсера Курск в Баренцевом море, благодаря чему достигается совпадение зрительского и драматического хронотопа, призванное вызвать «сопричастность к событию», то есть «вневременное настоящее», характеризующее время действия пьесы возникает для того, чтобы «реакция героя и зрителя была одновременной»³¹³. В финале только читатель наделяется «высшим» знанием о том, что герои обречены, и это знание дает возможность предельного отстранения и возникновения катарсиса как «целостной эстетической реакции на жизнь героя в момент его катастрофы»³¹⁴. Причем катарсис в данном случае не соответствует аристотелевскому результату «сострадания и страха»³¹⁵. Здесь он достигается в процессе рационалистического, острого «завершения» текста адресатом.

³¹² Там же.

³¹³ Н. Тамарченко, В. Тюпа, С. Бройтман, *Теория литературы в 2 томах*, т. 1, Москва 2004, с. 308, 311.

³¹⁴ Ю. Подковырин, *Событие исполнения*, «Современная драматургия» 2014, №4, с. 212.

³¹⁵ Аристотель, *Поэтика. Об искусстве поэзии* [в:] Его же, *Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории*, Минск 1998, с. 1072, url: http://philologos.narod.ru/classics/aristotel_poe.htm

5.3. Псевдовербатим: *Бытие №2*

В Библии есть несколько персонажей, которые являются символами испытания веры. Во-первых, это Иов, с которым сравнивается герой пьесы *Июль*. Во-вторых, это жена Лота, которая, вопреки запрету Бога, обернулась на Содом и Гоморру и обратилась в соляной столб. Жена Лота – действующее лицо пьесы Вырыпаева *Бытие №2*. Уже само название отсылает нас к книге Бытия: если история Иова – это путь приближения в Богу, то книга Бытия – это путь удаления от древа жизни к древу познания.

Структура пьесы воспроизводит принцип «матрешечного» построения: перед нами пьеса Антонины Великановой, которую дополнил драматург Иван Вырыпаев, комментируя тексты Великановой, и представили «исполнители» персонажей, указанных Великановой и добавленных Вырыпаевым. Здесь следует упомянуть приводимую историю создания пьесы, сопряженную с мистификацией в духе постмодернистских игр с автором. Вырыпаев утверждал, что автором текста является пациентка клиники для душевнобольных. И, хотя впоследствии неоднократно упоминалось, что текст написан по заказу Штутгартского фестиваля «Театр мира», но заявленное «двойное авторство» создает типичную для постмодернизма ситуацию театра в театре. Антонина посвящает свою пьесу драматургу Ивану Вырыпаеву, текст Ивана Вырыпаева перемежается с текстом Великановой, причем последняя сцена – «Я» авторства Ивана Вырыпаева написана от лица Антонины, таким образом в финале, по словам Татьяны Купченко, «все авторы сливаются в одно лицо»³¹⁶.

Эта ситуация отстранения в отношении текста, придавая ему силу документа, позволяет как будто наблюдать внутреннюю борьбу, спор, рассуждения нескольких ипостасей в пределах одного воспаленного болезнью, кризисного сознания:

[...] при шизофрении “Я” расщепляется или становится равным всему универсуму, генерализуется³¹⁷.

Прием слияния автора, персонажа и актера усиливает перформативность, при этом не только персонажная, но и авторская идентичность стоят под вопросом:

[...] проблематизируется не только и не столько театр как модель мироустройства, сколько сама возможность авторского высказывания и поиск авторской идентичности³¹⁸.

³¹⁶ Т. Купченко, «*Бытие №2*»: жанровая форма «театра в театре» [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков...*, ук. соч., с. 149.

³¹⁷ Т. Купченко, *Театр в театре*, «Миргород» 2016, №1, с. 84.

³¹⁸ А. Синицкая, *Метадрама...*, ук. соч.

С другой стороны, метадраматический прием позволяет поставить в главу угла наивный дискурс, наивное восприятие, которое, судя по всему, благодаря именно своей наивности, отваживается не только задавать нелепые вопросы, но и стремится постигать непостижимое. Отсутствие автора отвечает требованиям эстетики «вербатим», которая основана на представлении на театральной сцене реального рассказа реального человека.

Антонина Великанова, бывшая учительница математики, пациентка психиатрической больницы, находящаяся под наблюдением лечащего врача Аркадия Ильича, поняв смысл Шекспировского высказывания «Весь мир театр, и люди в нем актеры», решила передать свое понимание и зрителям, написав пьесу и переслав ее драматургу Ивану Вырыпаеву для постановки в его театре, поскольку слышала, что там «ставятся даже пьесы людей, которые сидят в тюрьмах за убийство»³¹⁹, при этом выражая согласие на возможные изменения в тексте на усмотрение драматурга. Суть вносимых изменений связана со стремлением сделать пьесу более привлекательной для зрителя – так драматург Иван Вырыпаев (персонаж) объясняет появление комических куплетов пророка Иоанна, которые призваны «развлекать зрителя, как это делалось во времена высоких трагедий, иначе слишком трагический материал может показаться утомительным». Это стремление «привлечь внимание» возвращает нас к эпиграфу пьесы, взятому из книги Даниэля Хелла и Маргрет Фишер-Фельтен *Шизофрения. Основы понимания и помощь в ориентировке*: «При рассказе о своих переживаниях во время психоза больная использовала литературную форму изложения с целью привлечь внимание слушателей», который, как оказывается, относится не только к больной, но и к драматургу, которых объединяет цель – «привлечь внимание слушателей».

Возможно, это означает, что само творчество является порождением болезненного сознания, которое обретает возможность порождать новые миры? Ведь как писал Карл Ясперс в книге *Стриндберг и Ван Гог* состояние болезни открывает перед сознанием новые пространства:

[...] тот факт, что при психическом заболевании возникает творческая активность, естественно истолковать как освобождение неких сил, которые прежде были скованны. Болезнь снимает оковы. Бессознательное начинает играть большую роль, взрывая цивилизационные ограничения. Отсюда и близость к снам, к мифам и к детской психической жизни³²⁰.

³¹⁹ Данная и последующие цитаты из пьесы И. Вырыпаева *Бытие* №2 приводятся по источнику: И. Вырыпаев, *Бытие* №2 [в:] Его же, *13 текстов, написанных осенью...*, ук. соч., с. 153–239.

³²⁰ К. Ясперс, *Стриндберг и Ван Гог, Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина*, Санкт-Петербург 1999, url: <http://vikent.ru/enc/1484/>

Или же наличие диагноза является оправданием для «поиска смысла» там, где его нет, то есть в жизни, и переживания «трагедии смысла»? Как мы можем прочесть в книге Хелла и Фишер-Фельтен:

[...] термин “шизофрения” должен был выразить отчуждение, которое, как пропасть образуется между заболевшим человеком и окружающим его миром и продолжается в его внутреннем мире³²¹.

Таким образом, содержание пьесы воспринимается как отражение раздвоенного сознания: картину внутреннего мира изображает пьеса Великановой, внешний мир иллюстрируют куплеты пророка Иоанна, а драматург Вырыпаев объединяет две картины мира в единый образ мироздания. Такое прочтение объясняло бы факт, что все персонажи в пьесе – двойники: Антонина Великанова – Жена Лота, Аркадий Ильич – Бог, библейский Бог – русский бог Пал Иваныч, появляющийся в комических куплетах, пророк Иоанн – он же драматург Вырыпаев (как персонаж пьесы, которому пишет Великанова и с которым ее объединяет общий знакомый Аркадий Ильич), драматург Вырыпаев – двойник реального Ивана Вырыпаева, и все они «умещаются в одной точке “Я”, человека или Бога, создателя текста или мироздания»³²². Двойственно само авторское (как Антонины, так и драматурга Вырыпаева) высказывание – это «бесконечный комментарий комментария»³²³. Вырыпаев комментирует Антонину Великанову, которая комментирует библейский сюжет о превращении Жены Лота в соляной столб. Дискуссия в пьесе при фактическом отсутствии сюжета ведется в нескольких направлениях: во-первых, это спор между Женой Лота и самим Богом о вере, о божественном в мире, о смысле. Во-вторых, это дискуссия в переписке Вырыпаева и Великановой о форме и содержании. Драматург озабочен более всего формой, ее соответствием зрительским ожиданиям. В одном из писем Антонине Вырыпаев просит разрешения добавить в текст эпизод, рассказанный ему Аркадием Ильичом (момент развития у Антонины острого психоза как ощущения, что ее хотят изнасиловать – восприятия мира как угрозы физического насилия, что характерно для шизофренного состояния), так чтобы «содержание было мое, а форма объективная», он стремится придать форму потоку сознания Антонины, адаптировать его к сценическому исполнению. На это Великанова отвечает: «содержание и есть объективная форма», ведь для того, чтобы почувствовать трагедию, чтобы понять трагедию не нужна особая форма:

³²¹ Д. Хелл, М. Фишер-Фельтен, *Шизофрения. Основы понимания и помощь в ориентировке*, пер. И. Сапожниковой, Москва 1998, с. 23.

³²² Т. Купченко, «Бытие №2»..., ук. соч., с. 157.

³²³ Там же.

Разве нужно называть причины, от которых слезы бегут по щекам и внутри бегут внутренние слезы? [...] разве зритель не понимает, что происходит с ним каждый день? [...] Разве для того, чтобы ощутить трагедию, необходимо чтобы что-то произошло? Разве мы не чувствуем, что происходит? Мы все знаем, что происходит. Мы все знаем, что происходит с нами каждый день. Нет причин называть причину.

Отсюда и безосновательность упреков в бессюжетности пьесы Великановой:

[...] сюжет нужен для того, чтобы зритель понимал, что происходит. Но зачем опереживать тому, кто стоит на сцене, пускай лучше каждый сидящий в зале опереживает сам себе. Иван, сюжет – это иллюзия смысла, а смысл трагичен сам по себе.

Таким образом, зритель, смотря пьесу Антонины Великановой, становится одновременно автором пьесы о своей собственной жизни, собственной «трагедии жизни», наполняя ее своим содержанием:

Наступает минута молчания, и пускай каждый решит сам для себя, чему эта минута посвящена.

Обращает внимание персонаж Аркадия Ильича, фигуры таинственной, которая объединяет все уровни реальности, представленные в тексте: он является частью болезненных фантазий Великановой, при этом принадлежит и внешнему миру драматурга Вырыпаева, и реальности зрительского восприятия, в котором его имя звучит как имя нарицательное:

Обращается к зрителям. Добрый день. Я ваш Аркадий Ильич, узнали меня? Как вы себя чувствуете?

Образ Доктора, с одной стороны, отсылает нас к Библии: действительно, в раннехристианской практике «Евангелие представлялось как лекарство для тела, ума и души», в письмах древних Иисус описывается цитатой из Псевдо-Гиппократата, как³²⁴

[...] прекрасный врач, который осматривает то, что отвратительно, лечит язвы и получает боль для Себя от страданий других³²⁵.

³²⁴ С. Энгус, *Тайные культы древних. Религии мистерий*, пер. Н. Живлова, Москва 2013, url: http://loveread.ec/view_global.php?id=76198

³²⁵ Там же.

Таким образом, объяснима «божественная сущность» Аркадия Ильича. С другой стороны, его образ ассоциируется с целой плеядой литературных «докторов», начиная от маски Доктора комедии дель арте, педанта и шарлатана, речь которого напоминает бессмысленный лепет:

[...] фейерверк прописных афоризмов, лишенных какой бы то ни было связи и самого элементарного смысла. [...] здоровый человек заболел благодаря медицинским советам Доктора; больной выздоравливал вопреки этим советам. И если никто не умирал, то только потому, что все успевали вовремя оценить меру учености доморощенного ученика Эскулапа³²⁶.

При этом комическая фигура Доктора-шарлатана не лишена и мрачного колорита:

[...] в годы, когда раздавалась напыщенная болтовня этого дипломированного болвана, целый сонм реакционных лжеученых, схоластов и метафизиков свирепо преследовал великого Галилея и с помощью священной инквизиции возвел на костер бессмертного Джордано Бруно³²⁷.

Как и Доктор комедии дель арте, Аркадий Ильич – это монологичный образ, его высказывания строятся в жанре солилоквиума – диалога с самим собой, в диалогах с Антониной Великановой он сохраняет насмешливо-нисходительный тон, опровергая ее тезисы с позиции «научного знания», иронически комментируя ее реплики:

У тебя уже умер кто-нибудь из близких?

ЖЕНА ЛОТА

Да,

Полгода назад у меня умер отец.

БОГ

Звучит пошловато.

Ну, надеюсь, он был хорошим человеком?

Доктор был также частым персонажем русских интермедий, популярных в конце XVII – первой половине XVIII века в школьном и городском полупрофессиональном театре, где элементы, традиционные для итальянской комедии дель арте, сочетались с фольклорными мотивами. Действия Доктора в народной культуре сопровождал «целый комплекс действий

³²⁶ А. Дживилегов, *Маски* [в:] Его же, *Избранные статьи по литературе и искусству*, Ереван 2008, url: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/dzhivilegov-izbrannye-stati/maski.htm>

³²⁷ *История западноевропейского театра в 8 т., т.1, От средних веков до конца XVII века*, Москва 1957, с. 230.

и понятий, имеющих мифологическое осмысление», в частности сам акт «лечения» был частью своеобразной триады «лечение-умерщвление-возрождение», которая лежит в основе сказочных и мифологических схем.

Воплощая в диалоге мужское начало, Аркадий Ильич, стремится доказать своей пациентке, она же Жена Лота, абсолютное отсутствие смысла, на месте которого находится пустота:

Нет никакого смысла ни в чем, ни в сущем, ни в вездесущем,
 Ни в водоплавающем, ни в земноводном,
 Ни в чем нет никакого смысла, ни в чем.
 И во мне, в боге твоём, нет никакого смысла, потому что
 Меня и самого нет.

При этом он может приводить логические доводы, руководствуясь точным умом, взывая к рассудку («Испытать можно самолет, или ракету, А дух – это слабое утешение для слабых людей»), и одновременно давит, унижает и демонстрирует свою силу:

Вот и рыба так же рассуждает, как и ты.
 Рыба тоже не знает, кто она, но то, что она не дура,
 Она в этом уверена.
 А между тем она самая последняя дура-проститутка
 Из Содома и Гоморры.

В диалогах, которые затрагивают в своих беседах Жена Лота и Бог – о сущности всего, человеку, о вере, о любви, Антонина Великанова воплощает женское начало: мягкость, интуитивность восприятия мира:

БОГ
 Не могли бы вы мне описать, как он выглядит, этот ваш дух?
 ЖЕНА ЛОТА
 Его нельзя описать, его можно только почувствовать,
 Его можно только испытать.

В мире без Бога, мире Содома и Гоморры, принцип которого «делай не только то, что тебе нравится, а делай все!», в котором «кто ищет хлеб и вино найдет проститутку, а кто ничего не ищет, тот умрет от жажды и от голода», в котором нет различия между жизнью и смертью, потому что «жил, ничего не случилось», и «умер, и недавно ничего не произошло» поиски смысла становятся совершенно бессмысленным занятием: «больше и искать нечего, кроме дряни ничего не осталось». Смысла лишена сама жизнь, человеческое существование, потому что «бабы рожают на свет мертвых стариков», «плачешь и спишь, вот и вся твоя жизнь». Этот мир отторгает

бывшая учительница математики Антонина, погружаясь в «Бытие №2», в глубину собственного сознания в поисках того, что не поддается описанию разума и доказательствам логики, в поисках «внутреннего сердца, которое невидимое живет внутри невидимой души, которая живет внутри нас», и каждый ищет этот смысл в себе и для себя, потому что «ответ на вопрос о себе самом можно услышать только от себя самого».

Аркадий Ильич, он же Бог, совсем как демонический Доктор Дапертутто Гофмана, который отбирал у людей отражение, лишает Антонину памяти, стирая грязной тряпкой ее «пятна смысла», утверждая торжество пустоты, вслед за Мефистофелем Гете («Дрянное Нечто, мир ничтожный, Соперник вечного Ничто»)³²⁸, но она все равно чувствует, что «есть что-то еще»:

Не бог, не дьявол, не дух, не наука, не философия, не мистика
И даже не чувства. Есть,
Я точно знаю, я чувствую.

Поиск смысла трагичен, как и сам смысл, – «трагичен сам по себе». Как и трагична попытка воспаленного сознания постичь смысле в мире, где «то, что ты веришь в Бога, не означает, что Бог верит в тебя». В финале героиня отвечает на вопрос, почему же обернулась жена Лота, несмотря на запрет Бога:

Бог, которого нет, сказал жене Лота, которой не было:
Не оглядывайся назад, а то превратишься в соляной столп.
Не оглядывайся назад, там, позади тебя,
Кроме стертых с лица земли городов больше ничего нет.
А я хочу посмотреть! Хочу оглянуться и посмотреть.
Я знаю, что там, кроме стертых с лица земли городов,
Есть что-то еще.

Павел Флоренский, религиозный философ и богослов, рассуждая об истине и достоверности, утверждал:

Что ж такое достоверность? Это – знание собственной приметы истины, усмотрение в истине некоторого признака, который отличает ее от неистины. С психологической стороны такое признание знаменует себя как невозможное блаженство, как удовлетворенное алкание истины³²⁹.

³²⁸ И. Гете, *Фауст*, пер. Н. Холодковского, Москва 1983, url: http://lib.ru/POEZIQ/GETE/faust_holod.txt

³²⁹ П. Флоренский, *Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в 12 письмах*, Москва 1914, с. 22.

Как представляется, именно это «алкание истины» и жажда «прозрения» является основной характеристикой Бытия 2 в отличие от Бытия 1.

Где же проходит граница между Бытием 2 и Бытием 1? Письма Великановой выводят действие из области философского диспута в область реальности. Бытие 2 для Антонины Великановой – это существование, которое пришло на смену прежней, реальной жизни, потерянной и перечеркнутой болезнью. Это лишь память, только пятна, которые можно стереть грязной тряпкой. Её новое воплощение, Бытие №2, своим стремлением к постижению смысла, к абсолютной полноте поглощает и ее прошлое, и Аркадия Ильича, мечта всей жизни которого «сойти с ума». Сила Бытия №2 в отчаянном желании верить в «нечто», в ситуации, когда единственным источником веры оказывается сам человек с его изломанным сознанием, не знающим покоя и удовлетворения. Конфликт, озвучиваемый Антониной («Мой конфликт в том, что нет причин для страданий, а я страдаю») воплощает, по сути, конфликт Мефистофеля (отрицание) и Фауста (поиск истины).

Трагедию Антонины по законам построения древнегреческой трагедии начинает пролог в исполнении Таинственного голоса, что являлось традиционным элементом античного театра:

[...] это было и обычаем древних греков – до начала театрального действия выслушивать пролог. Prologos, по словам Аристотеля, – “начало трагедии до появления хора”. Хор еще не вышел на оркестру, протагонист скрывается за сценой, но у филелы уже высится фигура корифея. Это он, обращаясь к многотысячному амфитеатру, рассказывает миф, положенный в основу трагедии [...]³³⁰.

В пьесе Великановой в основу трагедии ложится библейская история о Жене Лота, послушавшейся Бога и обратившейся в соляной столп. Монолог Жены Лота – поток сознания, насыщенный символическими образами. В книге *Шизофрения. Основы понимания и помощь в ориентировке* авторы указывают:

[...] больные шизофренией могут [...] обрабатывать и видоизменять слова как произведения искусства в результате чего появляются новые, совершенно непонятные речевые конструкции. [...] Тексты, написанные больными шизофренией, редко бывают гармоничны, цельны, но их привлекательность обусловлена именно их противоречивостью, изломом. Они отражают разорванное, раздробленное восприятие больным окружающего его мира³³¹.

³³⁰ Г. Бояджиев, *От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров*, Москва 1981, с. 10.

³³¹ Д. Хелл, М. Фишер-Фельтен, *Шизофрения. Основы понимания и помощь в ориентировке...*, ук. соч., с. 53.

Именно такое впечатление производит текст Великановой:

Не ищите красного понедельника во вчерашнем дне. Иными словами, не уподобляйтесь созвездиям и планетам, не блуждайте по беспричинному желтому.

Образы, возникающие в сознании Жены Лота, проникнуты библейскими символами: страх перед желтым цветом (желтый цвет – как знак предательства Иуды), предпочтение красного цвета (красный как цвет крови в христианской традиции – символ божественной любви), рыба как символ Христа, крест как символ Смерти, который Жена Лота видит повсюду:

[...] находимся ли мы под водой, или парим высоко в небе, или наше тело уже гниет в сырой земле, на зависть живым, везде и всюду, преследует нас одинокий крест, величиной в кровь.

Обращает внимание также символика оформления сцены для пьесы Великановой, которая согласно авторской ремарке, представляет собой белый квадрат 3х3. Белый цвет воспринимается как символ святости, чистоты и духовности, квадрат, в свою очередь, символ земли, ассоциируемый с крестом:

[...] квадрат по сути дела является производной формой, это как бы круг преобразованный с помощью креста... он является наиболее употребляемой формулой при создании человеком множества предметов... Квадрат сочетается с женской символикой числа четыре, является символом постоянства, безопасности, равновесия, божественного участия в сотворении мира³³².

Итак, белый квадрат, на котором разыгрывается действие пьесы Антонины Великановой – это ее пространство «безопасности», ее «иная» реальность, созданная в ее воображении. Символ белого квадрата значим для супрематизма: белый квадрат был одним из трех супрематических квадратов Казимира Малевича (после черного и красного). По словам самого Малевича:

[...] супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений. Белый квадрат кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения является ещё толчком

³³² Л. Буткевич, *История орнамента: учебное пособие*, Москва 2008, url: http://thelib.ru/books/lyubov_mihaylovna_butkevich/istoriya_ornamenta_uchebnoe_posobie-read-2.html

к обоснованию миростроения как “чистого действия”, как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве “всечеловека”. [...] белый квадрат несёт белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни³³³.

Таким образом, пьеса Великановой – пьеса о самопознании не только ее главной героини, но и читателя.

Еще один персонаж, помимо Доктора, позаимствованный русским театром из комедии дель арте, – это комический персонаж слуги дзанни (сокращение от Джованни, в русскоязычной версии звучит как «Ванька»). Самыми популярными дзанни северной Италии были Бригелло и Арлекин, а южной – Пульчинелла (Петрушка). Дзанни разыгрывали интермедии, бытовые фарсы, между актами мистерии, которые либо контрастировали, либо комментировали их «высокое» содержание. Комедийно-бытовые сценки, в которых участвовали дзанни, вносили в библейские сюжеты реалистические и даже натуралистические мотивы, житейские темы, сниженную лексику, богохульство³³⁴, воплощая карнавальную стихию средневекового театра. Вспомним рассуждения Бахтина о двух взаимодополняющих аспектах жизни средневекового человека: благоговейно-серьезном и смеховом с его «цинизмом», «непристойностями», «площадными элементами», «образами материально-телесного низа»:

Эти два аспекта сосуществовали в [...] сознании. Средневековый смех, победивший страх перед тайной, перед миром и перед властью, безбоязненно раскрывал правду о мире и о власти. Он противостоял лжи и восхвалению, лести и лицемерию. Эта правда смеха снижала власть, сочеталась с бранью – срамословием. Носителем такой правды был и средневековый шут³³⁵.

В русском театре носителями смехового, «шутовского» начала были, прежде всего скоморохи, и именно частушки пророка Иоанна (Ивана – Ваньки) отсылают нас к традициям скоморошества³³⁶. Хотелось бы, однако, задуматься, действительно ли пророк Иоанн является воплощением Ваньки Рататуйа? Во вступлении драматург Иван Вырыпаев, говоря о необходимости включения в текст Антонины Великановой куплетов или «песен»

³³³ К. Малевич, *Супрематизм. 34 рисунка* [в:] А. Мигунов, Н. Хренов, *Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия*, Москва 2008, с. 158.

³³⁴ См. *Мистерия* [в:] *Интернет-энциклопедия Belcanto*, под ред. И. Федорова, url: <http://www.belcanto.ru/misteria.html>

³³⁵ М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*, Москва 1965, url: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/01.php

³³⁶ См.: Я. Глембоцкая, *Разговор драматурга с создателем: «Божественная комедия Исидора Штока» и «Бытие №2» Ивана Вырыпаева*, «Вестник Томского государственного педагогического университета» 2011, № 7, с. 165–169.

пророка Иоанна, руководствуется тем, что в пьесе Великановой «не раз упоминалось имя некоего пророка Иоанна, судя по всему выдуманного самой Антониной». В ее пьесе действительно упоминается пророк Иоанн (всего один раз), но это не тот Иоанн, «который был учеником Христа», а совсем другой, «живущий в тот самый понедельник, что уже прошел». Подвиг этого Иоанна состоит в том, что он решился взять всю свою вину на себя». Это тот Иоанн, «которому принадлежит это высказывание: “Если ты веришь в бога, то это еще не означает, что бог верит в тебя”». Это свидетельствует о том, что пророк Иоанн – частично принадлежит пространству белого квадрата и Бытию 2, пространству самопознания, но является не его непосредственным персонажем (они с Антониной Великановой не пересекаются в пространстве пьесы – но в финале пророк Иоанн, как и Антонина с Аркадием Ильичом улетают на ракете на Солнце). Его комические куплеты исполняются, согласно авторским указаниям, вне квадрата сцены, а комментатором, который «адаптирует» пьесу Великановой для зрительского понимания: «адаптирует» – следовательно понимает сам, являясь, таким образом, носителем некоего «высшего» знания, не доступного зрителю. Его задача – «развлекать», но «комические» куплеты, насыщенные нецензурной лексикой и образами материально-телесного низа, не содержат ничего смешного, скорее наоборот: они по сути своей глубоко трагичны, с ироничной злостью и полным карнавальным инструментарием они вскрывают истинную природу той реальности, которая вызывает панический страх Антонины.

Размышляя о сущности пророка Иоанна – исполнителя «комических куплетов», который «решился взять всю вину на себя», следовало бы обратиться к природе комического в русской культуре. Сергей Аверинцев отмечает, что в древнерусской культуре смех – глубоко греховное понятие:

“Смехотворство” и поныне фигурирует в уставном каталоге грехов, в которых православный должен приносить покаяние³³⁷.

Смеховая культура лежит в основе скоморошества как воплощения идеи карнавала, «языческой» энергии свободы в мире профанного, мире полного отрицания любой иерархии. Скоморох не трагический персонаж, а греховный (напомним, что гонения на скоморохов имеют место уже с XIV столетия, а в начале XVII становятся официальными и влекут за собой реальные репрессии, что приводит к окончательному исчезновению странствующих ватаг скоморохов в конце XVII – начале XVIII веков). Как гласит русская пословица, «скоморох попу не товарищ». Не товарищ

³³⁷ С. Аверинцев, *Бахтин и русское отношение к смеху* [в:] *От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского*, Москва 1993, url: <http://www.philology.ru/literature1/averintsev-93.htm>

он, стало быть, и пророку. Однако между сакральным миром и смеховой стихией существует в русской культуре еще одно промежуточное звено – юродивый:

Юродивые – подвижники Православной Церкви, принимавшие на себя подвиг юродства, то есть внешнего, кажущегося безумия. Основанием для подвига юродства послужили слова Апостола Павла из первого послания к Коринфянам: “Ибо слово о кресте для погибающих юродство есть, а для них спасаемое, – сила Божия” (1 Кор. 1:18)³³⁸.

Итак, юродивый служит Христу и цель его – указать противоречие между «истиной во Христе» и реальным миром. Юродивый совершает подвиг «Христа ради», добровольно обрекая себя на страдание и мученичество, и, по словам Ивана Есаулова, «полная добровольных страданий жизнь как раз и дает юродивому право нарушения иерархии, пародирования всех устоявшихся норм земной жизни как неистинных»³³⁹.

Александр Панченко, один из авторов труда *Смех в Древней Руси*, обращает внимание на то, что смех и религия – две составляющие юродства:

[...] связь юродства со смеховым миром не ограничивается “изнаночным” принципом (юродство [...] как будет показано, создает свой “мир навыворот”), а захватывает и зрелищную сторону дела. Но юродство невозможно и без церкви: в Евангелии оно ищет свое нравственное оправдание, берет от церкви тот дидактизм, который так для него характерен. Юродивый балансирует на грани между смешным и серьезным, олицетворяя собою трагический вариант смехового мира. Юродство – как бы “третий мир” древнерусской культуры³⁴⁰.

Юродивый как бы порывает с миром, но остается в миру, пренебрегая приличиями, обличая порочность этого мира. Причем его целью не является изменение этого мира к лучшему, путем указания и высмеяния пороков. Юродивый отрицает все нормы и правила грешного мира, предлагая путь спасения:

[...] в юродстве проявляется тенденция отвергать *все устоявшиеся* формы земной жизни как неистинные; юродство – это радикальное по своей сути

³³⁸ *Богословско-литургический словарь, настольная книга священнослужителя*, Москва 1983, т. 4., url: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogoslužhenie/bogoslovsko-liturgicheskij-slovar/327 См. так же: С. Wodziński, *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000.

³³⁹ И. Есаулов, *Пасхальность русской словесности*, Москва 2004, с. 156.

³⁴⁰ А. Панченко, *Смех как зрелище* [в:] Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Поньрко, *Смех в Древней Руси*, Ленинград 1984, с. 72.

отвержение “здешнего” мира и его ценностей [...] Юродивый не надеется “устроить” на разумных основаниях ни собственную жизнь, ни жизнь других, ни жизнь мира: все эти «организованные», признанные миром разумными формы потому зачастую осмеиваются (“пародируются”), что являются для юродивого только лишь земной иллюзией. Юродивый ругает-ся миру именно потому, что мир не просто “во зле лежит”, но еще и духовно мертв, полагая, что он вполне жив. [...] Православный смысл юродства в том и состоит, чтобы *воскресить* к будущей жизни этот умерший в грехах мир. Юродивый для того, собственно, живет “в аду” погрязшего во зле мира (а, например, не спасается в монастыре), что приносит себя в жертву (“умирает”), словно спускаясь во ад, чтобы другие спаслись (воскресли)³⁴¹.

Юродивым часто приписывается дар пророчества, который также может быть свойствен и шуту, но между шутом и юродивым есть принципиальная разница:

Шут лечит пороки смехом, юродивый провоцирует к смеху аудиторию, перед которой разыгрывает свой спектакль. Этот “спектакль одного актера” по внешним признакам действительно смешон, но смеяться над ним могут только грешники (сам смех греховен), не понимающие сокровенного, “душеспасительного” смысла юродства. Рыдать над смешным – вот благой эффект, к которому стремится юродивый³⁴².

При этом древнерусское юродство не менее зрелищно и театрально, чем лицедейство скоморохов. Устанавливая «игровые связи» с толпой, юродивый вызывает эмоциональный отклик, но при этом его природа двойственна:

[...] если скоморох увеселяет, то юродивый учит. В юродстве акцентируется внеэстетическая функция, смеховая оболочка скрывает дидактические цели. [...] Юродивый – это посредник между народной культурой и культурой официальной. Он объединяет мир смеха и мир благочестивой серьезности [...], балансирует на рубеже комического и трагического. Юродивый – это гротескный персонаж³⁴³.

Еще одно разительное отличие юродства от скоморошества – время исполнения: скоморох начинает лицедействовать только в условиях сценического времени, тогда как «юродство “всегдашно”»:

³⁴¹ И. Есаулов, *Пасхальность русской словесности...*, ук. соч., с. 165.

³⁴² А. Панченко, ук. соч., с. 81.

³⁴³ Там же, с. 86.

[...] только наедине с собой, как бы в антракте, – ночью, а иногда и днем, если никто не видит, юродивый слагает с себя маску мнимого безумия³⁴⁴.

Как нам представляется, эта характеристика соответствует пророку Иоанну из пьесы *Бытие №2*. Как само содержание куплетов, так и финал доказывает, что он принадлежит миру героини, становится проводником между сознанием Антонины и зрителем, отвергая все правила миропорядка, описывая реальную жизнь – как «царство мертвых», проецируя трагедию смысла в реальность. Иоанн, «русский пророк русского сознания» – глубоко трагическая фигура: в непотребных образах и похабных выражениях он обнажает мир, «умерший во грехах» и «страдающий от одиночества и пустоты», мир, в котором «больше и искать нечего, кроме дряни ничего не сталося», но и сам он в этом мире лишен возможности обретения смысла:

Я пророк Иоанн. Пророк в своем отечестве, не знаю, чего хочу. Я пророк Иоанн, я ничего не хочу, я умер и сплю.

Однако, как говорит Антонина, он «принял все на себя» и именно его присутствие в этом мире становится залогом спасения и постижения истинного смысла «как конца и начала всего», который герои обретают, улетая на солнце на ракетах, окончательно материализуя *Бытие 2*. Интересно, что в русской агиографии есть такой исторический персонаж – Иоанн Юродивый Московский, живший во второй половине XVI века, известный своими пророчествами и обличением неправедных, самого Бориса Годунова хватавший за кафтан с криком «Бог долго ждет, да больно бьет!», с которым связана следующая легенда:

Часто в ясную погоду садился Иоанн посреди площади, поднимал голову и долго, не моргая и не шурясь, смотрел прямо на яркое солнце.

– Зачем ты так делаешь? – спрашивали его. – Тебе глаза выжжет!

– Ничего, – отвечал блаженный, – таков мой промысел, я помышляю о праведном солнце³⁴⁵.

Блаженный Иоанн помышлял о праведном солнце, пророк Иоанн у Вырыпаева улетает на солнце, ведь «если уж лететь, то лететь до конца».

Текст *Бытия №2* с его особой мифопоэтикой, многогранной картиной мироустройства, предельной субъективностью изображаемой реальности,

³⁴⁴ Там же.

³⁴⁵ См.: *Иоанн Юродивый* [в:] *Истории и пророчества*, url: http://prophecies.ru/prophet_ioann_yurodivy.html

стремится к созданию некоего сакрального, ритуального пространства, движение в котором направлено на преодоление хаоса бытия, поиск смысла отождествляется с поиском себя, что является задачей воспринимающего читательского/зрительского сознания.

Используя жанровую форму «театра в театре», Вырыпаев создает сложные многоуровневые конструкции, органично сочетающие элементы античной трагедии, средневекового театра, телеологического диспута с монтажностью и расслоением сознания в духе постмодернизма, конструируя синтетическую модель мироздания, в котором основным вектором сознания становится человеческое, индивидуальное стремление к самопознанию и самоопределению.

5.4. «Только отблеск, только тени»³⁴⁶:

Иллюзии, Пьяные, UFO

В пьесе *Иллюзии* присутствует эффект иллюзорности и нереальности действительности как ее конститутивная черта. Перед нами предстают четыре эксплицитных повествователя, которые, совершенно сознательно воспроизводя формулу «театра в театре» («Сейчас я расскажу вам историю о Денни и Маргарит») ³⁴⁷, вовлекают слушателя в некую игру или даже провокацию, излагая события с подчеркнуто субъективной точки зрения, чередуя монологическую форму «Я» и рассказ от третьего лица. При этом даже монологи прерываются предельно субъективизированным комментарием рассказчика:

Она была женщина с очень хорошим чувством юмора.

Рассказчик передает свое собственное, эмоционально окрашенное восприятие (повторения, восклицательные знаки, интонационные сбои):

«Это были потрясающие люди. Они прожили вместе пятьдесят два года.
Пятьдесят два года!»

³⁴⁶ Фрагмент программного стихотворения русского символизма авторства Вл. Соловьева:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами,
Только отблеск, только тени
От незримого очами [...].

Вл. Соловьев, *Милый друг* [в:] *Русская поэзия «серебряного века» 1890–1817: Антология*, Москва 1993, с. 50–51.

³⁴⁷ Данная и последующие цитаты из пьесы *Иллюзии* Ивана Вырыпаева приводятся по источнику: И. Вырыпаев, *Иллюзии* [в:] *Его же, Пьесы...*, ук. соч., с. 291–321.

Если в *Танце Дели* в различных отрывках некоторым героям удалось избежать смерти, то в *Иллюзиях* четверо героев рассказанной истории: старики Сандра, Денни, Маргарит и Альберт – умирают один за другим после каждого очередного монолога. В первом монологе умирающий 82-летний Денни благодарит жену за счастливо прожитые в браке пятьдесят два года и ее любовь, которая наполнила смыслом всю его жизнь и сделала из него человека. В следующем рассказе умирающая Сандра, жена Денни, признается Альберту, другу мужа, что всю жизнь любила его одного. Альберт в третьем монологе сообщает своей жене Маргарит, что полвека их брака были ошибкой и на самом деле он всегда любил Сандру. А Маргарит, в ответ сообщив ему, что всю жизнь была любовницей Денни (что не является правдой), кончает жизнь самоубийством.

Текст монологов возвышенно мелодраматичен, ритмизирован и насыщен повторами. При этом каждая следующая история дискредитирует предыдущую, а патетика и возвышенность постепенно дезактуализируются за счет гипнотизирующих повторений любовных признаний и трюизмов из уст рассказчиков:

Любовь – это труд, любовь – это ответственность, любовь – великая сила,
любовь побеждает смерть.

Усиливается обманчивость каждого утверждения, а кульминацией ощущения иллюзорности становится эпизод, когда Альберт, выкурив марихуану, обнаруживает, что мир не твердый, а мягкий и зыбкий, в нем не на что опереться (как альтернативный образ открытия теории относительности). От уверенных истин первого монолога: «Я не верю в мистику, я говорю о простой, очень простой вещи. Любовь очень простая вещь доступная единицам. Я прожил эту жизнь, чтобы узнать, – любовь есть. Любовь великая сила. Любовь побеждает смерть», в последнем не остается и следа:

[...] я окончательно перестала понимать, как тут все функционирует.
Я не понимаю из чего тут все складывается, что из чего вытекает. Я не вижу причин, по которым все развивается. Я не нахожу закона. Я не нахожу постоянства.

Абсолютная эффемерность и относительность реальности переключается с философским скептицизмом: человек неспособен познать что бы то ни было. Драма заканчивается смертью последнего героя, задающего последний вопрос космосу:

“Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом переменчивом космосе?” – спросил у космоса Альберт. И в эту самую секунду его сердце остановилось.

Финальный вопрос, транслирующий конфликт пьесы за рамки произведения, позволяет усматривать в канве пьесы диалогичность, а характер повествователей подразумевает лежащий в ее основе двойной дискурс. Восприятие и уверенность адресата на протяжении всей пьесы расшатывается и подвергается деформации. Прием «двойничества» персонажей (герои и исполнители то сливаются в общее местоимение «Я», то отдаляются друг от друга, что подчеркивается маркерами события рассказывания (например, ремарка «Небольшой перерыв, чтобы попить воды») становится аналогом сомнения как такового: персонажи сомневаются друг в друге, читатель сомневается в истинности слов исполнителей – «ненадежных рассказчиков». Рассказчики обладают сверхзнанием: они знают, как развивается сюжет, «дозируя» адресату фрагменты своего знания:

Ну вот, а сейчас пришло время рассказать, о том, как все это закончилось.

Более того, они как будто проводят сеанс психоанализа для своих героев, после нескольких вступительных слов допуская их к Я-повествованию, в котором появляются исповедальные нотки. Поиски подлинности бытия, которым отдаются персонажи, обречены на неудачу: любой окончательный вердикт обнаруживает свою иллюзорность и относительность. Маркером ненадежного повествования становится и авторское определение жанра – «комедия», о чем свидетельствует ответ на вопрос, что же не иллюзорно и постоянно в переменчивом космосе. Единственное, что не вызывает сомнений и не рождает иллюзий и противоречий, – это смерть, которая настигает каждого героя. И это осознание рождает трагический модус текста. Моделирующей формой для *Иллюзий* служит притча, которая позволяет автору актуализировать нравственно-этические и философские категории бытия. Таким образом, используя повествовательные стратегии эпических текстов, автор ищет идейную концепцию для иносказательного плана, обращаясь к вопросам человеческой экзистенции и предельного смысла, изображая циклические повторы и изоморфности замкнутого космоса, порядок и незыблемость границ которого утверждаются.

Пьесу *Пьяные* открывает эпитафия:

Все, что видишь ты, – видимость только одна
Только форма – а суть никому не видна...³⁴⁸

Эти строки авторства Омара Хайяма³⁴⁹ отражают суть драматического действия. Надо заметить, что физических действий в этом произведении,

³⁴⁸ Эта и последующие цитаты из пьесы *Пьяные* приводятся по источнику: И. Вырыпаев, *Пьяные* [в:] *Его же, Пьесы...*, ук. соч., с. 363–442.

³⁴⁹ Омар Хайям – персидский поэт, философ, математик и астроном XI века.

пожалуй, больше, чем в остальных текстах Вырыпаева, где действие чаще всего сводится к словесному плану³⁵⁰.

В *Пьяных* жизнь тела и жест проявлены так же активно, как и слово, но существуют в оппозиции к нему. Развернутые ремарки описывают, как герои, словно совершая сложные акробатические номера, шатаясь и покачиваясь, как будто «танцуют старинный танец», отчаянно пытаются удержаться на ногах, удержаться друг за друга, но неизменно теряют равновесие, вопреки всем своим усилиям, и падают – в грязные лужи, на пол, на мебель, опрокидывая и сметая все на своем пути. Типично мелодраматические сюжеты (измена супругов, предательство подруги, холостяцкий вечер перед свадьбой) разыгрываемые «пьяными телами Господа», совершающими хореографические пируэты, не имеют ничего общего с житейской достоверностью, приобретают черты фарсовой буффонады и гротеска. Время действия пьесы – одна ночь – осознается самими героями, как некое «нулевое время», оторванное от повседневности, время параллельной реальности, когда можно признаться в том, «в чем мы не можем признаться на трезвую голову», когда умершая мать воскресает, когда браки совершаются на автобусных остановках, настоящую любовь можно встретить за углом и каждый слышит в своем сердце «шепот Господа, похожий на плач».

Чем более возвышенными становятся речи героев, тем более экстремальны их движения и попытки устоять на ногах. Усилия произнести нечто членораздельное:

Марк. Тымжш взя. (ты можешь взять)

[...] Марк. Хэч помч. (хочу помочь)

выливаются в результате в философские монологи:

Тебе нужно как следует обдумать свои действия, прежде чем ты начнешь, хоть что-нибудь предпринимать. Тебе нужно посмотреть на свои мысли. О чем ты думаешь? Подумай о чем ты думаешь, прежде чем ты начнешь говорить. Я директор международного кинофестиваля и я прекрасно знаю, что творится у вас в головах. У вас в головах страх и неуверенность в завтрашнем дне.

Форма «вы» характеризует обращенный тип монолога, повторы усиливают риторический характер высказывания.

Постепенно ощущение того, что реально на самом деле, теряется:

³⁵⁰ См.: С. Вейгандт, *Действие в творчестве Ивана Вырыпаева: переход от физического пространства к словесному плану* [в:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия*, под ред. Т. Журчевой, Самара 2014, с. 113.

Лора. Это сейчас ты так говоришь, Густав, потому что ты пьян, а утром, когда ты протрезвеешь, ты будешь относиться ко всему совсем по-другому.

Густав. Я больше никогда не протрезвею, Лора.

Лора. Ты что теперь будешь пить?

Густав. Нет, я больше никогда не буду пить, но я не буду трезветь.

Банальное, казалось бы, состояние, вызванное алкогольным опьянением, приобретает статус «философского события», о котором Хайдеггер писал как о «сущности, вырванной из владения», «вырванной из освоенного», «о сущности, которая вдруг лишает определенности и захватывает нас опытом некой “недоступности”...»³⁵¹.

Ханс-Тис Леман отмечает, что такая «виртуальная» трансформация времени и пространства «разворачивает» действие в направлении адресата:

[...] театр, играючи, ставит нас в положение, когда мы больше не можем просто пребывать “перед” воспринимаемым, но непременно должны в нем участвовать, тем самым принимая то, что Гадамер всегда утверждал относительно “ситуации”, – что мы пребываем в ней таким образом, что “уже не можем иметь относительно нее никакого объективного знания”³⁵².

Так у адресата теряется идея о грядущем разрешении сюжетного плана в момент отрезвления, поскольку отрезвление, как утверждает Густав, никогда не наступит. В своих излияниях герои развенчивают свою жизнь, которая с позиции времени-ноль также становится искусственной, неправдивой, а единственной реальностью утверждается «контакт»:

[...] я впервые в жизни понял, что контакт это единственная реальность, которая у нас есть, а все остальное это иллюзии и говно. И все, что мы должны делать на этом свете, это снова найти контакт.

Истины, которые формулируют герои, – о свободе, любви, вере, искренности, человеческих отношениях, которые они не осмелились бы произнести в трезвом состоянии, можно произнести в этой квазиреальности, ведь «Господь всегда говорит с миром через тех, кто пьян». Мотив смерти и возрождения, начала новой жизни ведет нас к древнегреческим вакхическим мистериям, во время которых вино становилось средством достижения «измененного состояния сознания», «освобождающего от оков разума и принятых норм поведения»:

³⁵¹ Цит. по: Х-Т. Леман, ук. соч, с. 167.

³⁵² Там же, с. 179.

[...] Пить вино – “пить бога”... почувствовать в себе бога, войти в контакт с богом, услышать “глас бога”³⁵³.

Герои в вакхическом экстазе выходят «вовне», преодолевают некие пределы своего привычного существования, ощущают просветление и единение с вечностью. «Винный» транс сопутствовал не только дионисийским обрядам, но и восточным ритуалам даосизма, во время которых алкоголь употреблялся как средство, необходимое для того, чтобы «вывести» человеческое сознание за пределы его физической оболочки. Роль алкоголя в проведении древних ритуалов нельзя недооценивать:

[...] именно алкоголь или его заменители играли основную роль в ритуалах культа предков, а также в различных формах медиумизма и спиритизма, путешествиях в загробный мир и т. д. Огромное количество бронзовых сосудов для вина эпох Шан и Чжоу говорят, что обильные возлияния играли едва ли не основную роль в формировании состояния транса, столь необходимого для вступления в контакт с духами. Обширные сравнительные исследования показали, что алкоголь является одним из основных методов погружения в транс не только в ранней китайской культуре, но и в ряде других, например угаритской и палестинской начала железного века³⁵⁴.

Алкоголь становится способом «перехода» в иную реальность и возможностью дать говорить духу. В *Пьяных* сакральное время играет роль лиминальной стадии, во время которой герои проходят инициацию. Все три части лиминального состояния: фаза отделения, фаза перемещения и фаза объединения – реализуются в тексте. Фаза отделения – первая, вторая, третья сцены, в которых герои входят в конфликтные состояния друг с другом, фаза перемещения – четвертая сцена I акта, первая, вторая, третья сцены II акта, когда герои, находясь в движении, встречаются друг с другом и открывают в себе «медиума», их устами «говорит Господь» (вероятно, не случайно в постановке Виктора Рыжакова, во втором акте сцену заливают водой и пьяные герои ходят по ней как боги³⁵⁵); последняя фаза объединения, или обретения нового статуса, реализуется в последней, четвертой сцене, когда наступает, согласно ремарке, раннее утро.

³⁵³ См.: *Культ Диониса*, url: <http://blogovine.ru/kult-dionisa-deshifruem-tajnye-kody-vakxanalij-2/>

³⁵⁴ А. Маслов, «Угрошение драконов» *духовные поиски и сакральный экстаз*, Москва 2006, с. 76, url: http://royallib.com/read/maslov_aleksey/kitay_ukroshchenie_drakonov_duhovnie_poiski_i_sakralniy_ekstaz.html#744744

³⁵⁵ *Пьяные*, пост. В. Рыжакова в МХТ им. А. Чехова.

Время каждого человека подошло к концу,

– объявляет Марк. В его репликах постоянно меняются глагольные формы: от второго лица мужского рода, форм женского рода, когда он обращается непосредственно к Розе, до первого лица множественного числа. Его речь напоминает проповедь о достижении вечной свободы, с характерной проповеднической риторикой и конструкциями. Одновременно он как будто исповедует Розу и отпускает ее грехи:

Ты захотела выглядеть передо мной как балерина и взяла эту балерину у Господа Бога в долг. А теперь ты ее вернула. И вернула с процентом, потому что твой процент, это твой стыд который испытала, передо мной, за то, что ты мне наврала и за то, что ты шлюха, Роза... Ты отдала балерину с процентом, и теперь тебе нужно отдать и все остальное, что ты взяла...

Неслучайно Роза видит в нем Иисуса Христа:

РОЗА. Ты Иисус Христос?

МАРК. Да.

А если Марк – Иисус, то Роза, как нам представляется, – Мария Магдалена (что вполне оправданно ее именем – роза как анаграмма эроса (rose – eros) была символом Марии Магдалены). А проповедь Марка становится предсказанием Второго пришествия («Время каждого человека подошло к концу»).

Жанр мистерии наиболее актуален для *Пьяных*, поскольку мистерия воплощает религиозное мироощущение сопричастности божественному, что позволяет прозвучать мыслям о духовном обновлении и поиске универсальной формулы бытия. При этом при видимом отсутствии формулы «театра в театре» герои как будто исполняют роли самих себя: они осознают двойственность своей природы и сознательно разыгрывают мистериальное действие, представая в положении героя и шута одновременно.

В пьесе активно используется ирония в качестве структурообразующего принципа, которая определяет специфику авторской стратегии:

[...] ирония понимается не только и не столько как простая насмешка, сколько «умонастроение человека», то есть как авторское видение³⁵⁶.

Противоречие реплик героев и их физических действий выявляет иронический характер высказывания. Ситуационная ирония (на уровне

³⁵⁶ Н. Ищук-Фадеева, *Ирония как фундаментальная категория драмы* [в:] *Драма и театр. Сборник научных трудов*, под ред. Н. Ищук-Фадеевой, вып. 4, Тверь 2002, с. 11.

конструкции) обнажает трагикомический пафос текста: герои приходят к просветлению, но, даже несмотря на их декларативное стремление начать новую жизнь, они всего лишь медиумы, их ожидает отрезвление, возвращение к действительности, в которой Роза так и останется проституткой, Макс женится, а у Марка – рак легких. Неразрешимость заявленных конфликтов напоминают ту «безнадежность и не разрешимый в пределах человеческой судьбы человека трагизм», который, по словам Ищук-Фадеевой, «тянут в своем подтексте чеховские комедии»:

[...] это уже ирония на метауровне, осознаваемая только в соответствии заявленного автором жанра и переживаемого персонажами, очевидная в несопадении значения слов, составляющих сцену, и значения сцены в целом [...] ³⁵⁷.

«Нестационарный статус» персонажа, нарратора и автора – характерная черта текстов Ивана Вырыпаева, определяющая зыбкость границ между реальностью и вымышленным миром. В *Пьяных* двойничество героев выражено на уровне открытия «другого» в себе, передачи ему голоса, с полным осознанием кратковременности этого перехода и его конечности. В попытках обрести собственную идентичность герои словно «распадаются» на голоса, совмещают в себе несколько персонажей, что – принимая во внимание особую возвышенность и пафосность содержания – усиливает эффект остранения.

Игру автора с «авторством» доводит до предела пьеса *UFO*. Пьеса изначально ориентирована на исполнение – авторская ремарка гласит:

Спектакль начинается с того, что зрителям становится известно содержание этого письма ³⁵⁸

Письмо представляет собой прямое обращение Ивана Вырыпаева – автора пьесы (не следует, как и в тексте *Бытие №2*, путать фигуру драматурга Ивана Вырыпаева, который появляется в тексте, и реального автора) и адресуется «творческой группе: режиссеру, актерам, художнику и всем, кто будет работать над моей пьесой». При этом с его содержанием необходимо ознакомить также и зрителя, что подразумевает его включение в поле «активного восприятия».

Автор рассказывает историю появления пьесы, которая первоначально замыслилась как сценарий фильма о людях, имеющих контакт с НЛО. Он нашел в Интернете четырнадцать человек, которые показались ему

³⁵⁷ Н. Ищук-Фадеева, ук. соч., с. 22.

³⁵⁸ Данная и последующие цитаты из пьесы *UFO* приводятся по источнику: И. Вырыпаев, *UFO* [в:] Его же, *Пьесы...*, ук. соч., с. 323–361.

наиболее вменяемыми и не создавали впечатление мошенников или тех, кто просто желает привлечь к себе внимание. Поездки автора согласился финансировать «его знакомый русский олигарх». Однако продюсеры не проявили особого интереса к этой теме, упрекая автора в том же, в чем драматург Иван Вырыпаев упрекал Антонину Великанову – «в отсутствии сюжета». Не желая все же терять интересный материал («лично мне как зрителю было бы очень интересно посмотреть такой фильм»), автор решает предложить его театру, а его авторское вмешательство в интервью с теми, кто имел «контакт с внеземной цивилизацией» ограничивается сокращением текста и его редакцией. Театральная постановка позволит собеседникам автора быть услышанными. При этом автор оставляет за режиссером право самому решать, будет ли он создавать персонажей или просто озвучит интервью, в данном случае это не существенно. Как не существенно и то, действительно ли опрашиваемые встречались с инопланетянами. Важным представляется автору то, что «человек, живущий на планете Земля, хочет поделиться с другими людьми своими самыми сокровенными взглядами на жизнь».

Уже во вступительном письме появляется несколько важных стратегий, определяющих восприятие. Во-первых, упомянутая роль зрителя в «работе» над пьесой: зритель вводится в курс дела, становясь свидетелем создания пьесы, во-вторых, мы опять имеем дело с метапьесой, автор (с обложки) перекладывает авторство на Ивана Вырыпаева, пишущего письмо, который, в свою очередь, утверждает документальный характер пьесы и ее «коллективное авторство», определяя свою роль исключительно в качестве редактора. При этом достоверность представленных историй – что парадоксально – ставится под вопрос с самого начала: автор утверждает, что выбрал истории людей, переживших контакт с НЛО, но при этом эти истории имеют для него ценность, даже если они вымышлены. Таким образом ключевым при отборе становится не встреча с НЛО, а исповедальный характер высказываний, который заставляет делиться сокровенными взглядами. Специфика исповедального текста состоит в определенном развитии позиции раскрывающегося «Я»:

[...] в отечественной философско-антропологической традиции закрепились представление об особой интенциональности исповедальных текстов.

[...] Основанием для определения текста как исповедального становится показ в нем того, как «Я» проходит путь от невозможности самораскрытия (во всем единстве его нравственных, эмоциональных, философских смыслов) к полноте самобытия³⁵⁹.

³⁵⁹ О. Джумайло, *Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг.* [Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук], Ростов-на-Дону 2014, с. 30, url: http://www.philol.msu.ru/~ref/dissertatsiya2014/d_dzhumaylo.pdf

К экзистенциальному «просветлению» и достигаемой за счет него полноте бытия приходят и герои, которые делятся с автором «самым сокровенным». Сомнению подвергается не только истинность рассказов, но и «адекватность» самой реальности: из четырнадцати выбранных по Интернету историй автор окончательно остановился на десяти, потому что четверо «все-таки оказались не совсем нормальными людьми. Хотя кто из нас нормален? Это тоже вопрос». Далее следует десять монологов героев из разных точек земного шара, в которых представлены вполне конкретные подробности не только их жизни, но и момента «встречи». Что знаменательно, ни в одной из историй нет представителей внеземной цивилизации как таковых. Правда, 25-летняя Дженнифер Дэвис из Нью-Йорка описывает «высоких и худых гуманоидов», но она явно придумала эту историю, поскольку это хотел услышать от нее автор: «Вы же хотите узнать, как меня похитили инопланетяне, так? Это ведь самое интересное». В финале монолога она сама оценивает размах своего вымысла: «По-моему, круто, нет?».

Оказывается, что заглавное *UFO* использовано автором в качестве стратегии привлечения внимания, а монологи героев и «контакт», который они пережили, связан исключительно с изменениями, произошедшими в них самих, изменениями, которые разделили их жизнь на «до» и «после» встречи с чем-то, что они не могут и даже не пытаются назвать.

Они сосредоточены на собственных ощущениях, в описании которых есть некоторые общие моменты для всех десяти монологов: в момент «встречи» время как будто приостанавливается, возникает страх, волнение, дрожь, невозможность пошевелиться. Герои не понимают, что с ними происходит, но отчетливо осознают, что «что-то случилось». Сила ощущений в эту минуту сравнима с состоянием измененного сознания, как говорит 22-летняя Эмили Вернер, студентка из Австралии, «это, наверное, так, когда героин вкалываешь», Хильда Йенсен из Норвегии специально через месяц после контакта решила попробовать ЛСД, чтобы сравнить эффект. Таким образом, «контакт» и следующее за ним просветление представлены как мистическое, иррациональное явление, непостижимое законами разума. В результате «контакта» герою открывается «особое» знание, некая истина миропостижения, которая меняет его жизнь и само отношение к этой жизни:

Это состояние... [...] оно быстро прошло... Но память о нем осталась.
И стремление так жить осталось.

Эмили в первый раз почувствовала себя в безопасности в мире, где все находится в «состоянии опасности»:

[...] где тот, кто сильнее находится в состоянии опасности, тот хватается за оружие и начинает убивать.

35-летний Артем Гусев из Питера, который живет в Гонконге, ощутил себя в центре тишины и понимает:

[...] вся наша проблема в том, что мы постоянно шумим. [...] мы говорим, спорим, мы думаем, у нас в голове куча мыслей, и все время шум, мы все время в этом шуме.

27-летний музыкант Ник Скотт из Детройта ощутил «состояние невероятной простоты», в мире, где «мы сами создаем всю эту сложность».

Эти и последующие моменты экзистенциального просветления героев как бы суммируются в последней истории Джоанны Харрис из Спрингфилда, домохозяйки, матери троих детей, христианки, которая во время поездки в Перу, слушая ритуальные песни перуанских женщин, пришла к пониманию и осознанию смысла жизни:

Жизнь – это путь.

Необходимость «вернуться домой», обретение своего пути как «узкой тропинки, которая ведет тебя через весь холодный космос» – вот в чем состоит смысл жизни, и именно осознание своего пути и ощущение себя органичной частью космоса объединяет всех героев монологов. Их «контакт», как мы уже упомянули, менее всего напоминает связь с пришельцами, скорее это постижение некоей «высшей» сущности, божественной субстанции (Дитер Ланге, шеф офиса Mitsubishi в Кельне говорит о «контакте» как об обретении веры в Бога), но на самом деле не так существенно, какая концепция стоит за идеей «мировой души», ведь, по словам Джоанны Харрис, «рай или смерть – это ведь всего лишь только концепции. [...] Бог, Иисус, истина, рай – это все только слова, это все еще не означает, что ты идешь по пути». «Контакт» может ощутить любой человека – как католичка Джоанна, так и атеистка Эмили и безымянный мусульманин из первого монолога. Здесь прослеживаются отголоски учения Владимира Соловьева о вечной божественной идее, или Софии, содержащейся в божественном Логосе, и всеединства как тождественности творца и творения: открытие божественной сущности в мире – процесс глубоко внутренний, просветление приводит к осознанию себя в качестве «части целого», восприятию жизни как дара, ощущению «себя собой», ощущению того, что «мир и ты – это одно и то же». В программном для поэзии символизма стихотворении Соловьева *Милый друг*, фрагмент которого мы использовали в заглавии, создается образ двоимирия как сосуществования обыденного мира, доступного органам чувств, и некоего мира Космоса, мира божественного, «незримого очами». Идеи о необходимости погружения в собственное сознание для приобщения к тайному знанию свойственны философии мистицизма. В частности Франклин Мерелл-Вольф, философ-мистик

XX века, формулирует понятие «интроцепции» как обращение сознания на себя самое:

В результате этого процесса тайное представляется субъекту не в форме знания, а в форме переживания, своеобразного внутреннего чувства³⁶⁰.

В этом же направлении развивается философская концепция Вырыпаева. Герои монологов постигают «контакт» интуитивно, отрешаясь от внешнего мира и погружаясь в самих себя. Обретение полноты бытия героями можно также сравнить с соловьевской философско-религиозной идеей богочеловечества, которое является состоянием «причастности» к высшему духу:

[...] богочеловечество – процесс и цель существования человечества, постепенное одухотворение человечества через внутреннее усвоение и развитие божественного начала, это подлинный исторический процесс, внутри которого происходит Боговоплощение, т.е. действительное и индивидуальное соединение Божественного Логоса с душой мира³⁶¹.

С другой стороны, идея «высшего божественного начала» отсылает нас к древнеиндийской философии, а конкретнее к *Упанишадам*, суть которых – учение о природе мировой души, единство Брахмы (первооснова бытия) и атмана (духовная сущность человека), об индивидуальном пути достижения мокши (преодоление ограничений материального существования, освобождение от страданий). При этом, те, кому удалось достичь мокши, «освобождаются от желаний, полностью постигают атман и «проникают во все»: «Я» неотделимо от бога и субъект от объекта³⁶². В *Упанишадах* заложена мысль о конечности всего сущего. Сам процесс «просветления» есть целью буддийских практик: учение Будды – «просветленного», или «пробужденного», направлено на способы достижения просветления при помощи переживания и восприятия, приближение к полному осознанию неразделимости внутреннего и внешнего пространства, к вневременному счастью и гармонии. Это именно то состояние, в котором пребывают герои монологов после встречи с UFO. Знаменательно, что эти моменты «просветления» происходят в большинстве случаев в условиях близости к природе: в Перу на берегу реки под звездным небом,

³⁶⁰ В. Александров, *Мистицизм в свете русской философии*, «Управленческое консультирование» 2015, №2 (74), url: <http://cyberleninka.ru/article/n/mistitsizm-v-svete-russkoj-filosofii>

³⁶¹ С. Перевезенцев, *Владимир Сергеевич Соловьев*, url: <http://www.portal-slovo.ru/history/35587.php>

³⁶² *Философия Древней Индии*, «Философский сайт М. Давыдова и Е. Сорокина», url: <http://www.metaphilosophy.ru/filosofiya-drevney-indii.html>

на террасе загородного дома в лесу, просто ночью на балконе, или когда герой приезжает в лес и прижимается к дереву, чтобы почувствовать его энергию. Это также соответствует буддистской практике восприятия человека как части природы, их взаимосвязанности и необходимости органичного взаимодействия.

Рассматривая близость пьесы с учениями буддизма, можно провести параллель между десятью монологами *UFO* и десятью *бхуми* – ступенями достижения просвещения, разными уровнями обретения знания (ступень блаженства, ступень безупречной чистоты, ступень светоносная, ступень блистательная, ступень труднодостижимая, ступень обращения к ясности, ступень далековедущая, ступень непоколебимая, ступень безупречная и ступень облако учения)³⁶³. Каждый из героев реализует одну из ступеней просветления, приходя к иному осознанию действительности и себя самого.

Последний монолог замыкает рамочную структуру обрамления пьесы, возвращая читателя к теме ее создания, и принадлежит Виктору Ризенгевичу, продюсеру проекта. Он представляется как председатель совета директоров российской нефтяной компании «АТМ система», член академии наук, профессор кафедры экономики и права в московском государственном университете. Его монолог – кульминация пьесы и одновременно преломление сценического хронотопа. Из него мы узнаем, что на самом деле все представленные ранее персонажи и их истории – вымысел драматурга Ивана Вырыпаева. То, что позиционировалось ранее как документальный материал, оказалось фикцией, а следовательно, место действия пьесы – это не все уголки земного шара в разных отрезках времени, а сознание автора, множащее реальности в режиме «здесь и сейчас», который так важен для текстов Ивана Вырыпаева. Ризенгевич оправдывает этот «псевдодокументализм» тем фактом, что истинной реальностью является не действие, а наше восприятие, «та энергия, которая возникает, когда мы соприкасаемся с той или иной историей», утверждая тем самым «притчевость» и метафоричность изложенных историй. Более того, в финале оказывается, что сам Виктор Ризенгевич, как и нефтяная компания «АТМ система» – также плоды авторского воображения, что все представленные в пьесе герои – лишь персонажи, исполняющие волю автора, более того, автор, появляясь в пьесе, также становится ее персонажем, так же как и зрители, которые «принимают непосредственное участие в том, что здесь происходит, ведь то, что сейчас происходит, не могло бы происходить, если бы здесь не было зрителей».

Ризенгевич словно античный хор напоминает зрителю о нереальности происходящего, возводя принцип театрализации до уровня принципа

³⁶³ Буддизм: история, каноны, культура, url: <http://www.kunpendelek.ru/library/buddhism/articles/buddhism-history-canons/3613/>

бытия. Единственной достоверной инстанцией становится в финале зритель, что подчеркивается последней сценой:

[...] не стоит тратить время на то, чтобы выяснять, что в этом мире действительно реально, а что нет? Главное, мы должны понимать, что реальность есть. И реальность одна. [...] Сейчас я покажу вам, что во всей этой истории является по настоящему реальным. А вот что.

После этой реплики Виктор Ризенгевич замолкает. Авторская ремарка гласит:

Пауза должна длиться ровно столько, сколько нужно.

Это финал напоминает финал пьесы Чехова *Вишневый сад*, когда зритель остается один на один со сценой, на которой неподвижно лежит Фирс, и слышится звук лопнувшей струны и вырубаемого сада. Это молчание переводит действие и финал в пространство зрительского восприятия.

Размыкание пьесы на зрителя, его столкновение с собой как с «другим» и необходимость его самоопределения выводится в финале метадрамы на первый план, становится ее основным содержанием и единственной реальностью. Прием разрушения заданного изначально установкой на документальность процесса восприятия ведет к максимальному остранению, перформативному «втягиванию» зрителя в процесс создания события, реальность становится элементом театрального пространства. Использование «псевдовербатима» в качестве «вспомогательного» жанра метадрамы, обращение к эстетике притчи, вдохновленной протестантским богословием, философским мистицизмом, буддийской философией, позволяет обнаружить за Вырыпаевым-драматургом Вырыпаева-мыслителя, который делится со зрителем «своими самыми сокровенными взглядами на жизнь», оставляя за ним последнее слово в дискуссии об онтологии индивидуального сознания.

Новаторство Ивана Вырыпаева в области субъектной организации произведений, основанное на варьировании дистанции между авторским, геройным и персонажным планами, позволяет представить различные фокусы восприятия драматического события, которые складываются в своеобразную, авторскую картину мира, стремящуюся к целостности и «тотальности». Обращаясь непосредственно к читателю, близкому по мировоззрению, автор стремится создать эффект соприсутствия, который, по словам Эрики Фишер-Лихте, позволяет зрителям ощутить не только присутствие актера, но и самих себя:

[...] Ощутить присутствие другого человека, равно как и свое собственное присутствие означает почувствовать как другого человека, так и самого

себя воплощенным духом. В результате собственное существование переживается как нечто весьма необычное, как некая новая, преобразенная действительность³⁶⁴.

В терминологии Вырыпаева «феномен присутствия» заменяет «коннект» – как ощущение слияния другого и самого себя в процессе преобразования, слияния процесса создания и процесса восприятия спектакля. Гротескно-субъектная архитектоника, широко представленная в пьесах Ивана Вырыпаева, благодаря «нестабильной» позиции субъекта, которая проецируется и на адресата, также служит налаживанию «коннекта». Автор создает перформативное пространство соприсутствия, в котором читатель/зритель – одновременно участник и адресат драматического события, а попытки его осмысления совпадают с попытками понять самого себя. Создание текстов в духе «псевдовербатима», обнажение собственно драматургических приемов создания образа, трансгрессивный статус персонажей и самого автора позволяют говорить о стремлении автора-творца реализовать в структуре текста модель мироздания с мифопоэтическим и философским уклоном.

³⁶⁴ Э. Фишер-Лихте, *Эстетика перформативности...*, ук. соч., с. 183.

6. РЕЧЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА

6.1. Общие принципы речевой организации драматического текста: ремарка, персонажные номинации, речь персонажей

Специфику речевой организации современной драматургии можно рассматривать, в частности, в связи с усилением авторского присутствия в текстовом пространстве, с попыткой найти выход из кризиса традиционной драматической формы в аспекте диалога и отношений между сценой и залом³⁶⁵. Изменения в области речевой организации затронули не только паратекст или авторский метатекст, реализующийся в таких субжанрах, как послесловие, заглавие пьесы, список персонажей, ремарки (межрепликовые ремарки, сэттинги, в которых содержится информация о персонажах, времени, месте действия), пинтерески (указание паузы и молчания в тексте), но и основной текст драмы.

Источники новаторства речевой организации современной драматургии можно усматривать также в ее перформатизации, которая проявляется не только на уровне композиции, жанровой специфики, особенностей персонажной организации, но и на уровне непосредственно речевого материала. Сергей Лавлинский указывает следующие аспекты драматургической структуры, имеющие перформативный потенциал: заглавия пьес, список действующих лиц, ремарки, диалоги и монологи героев, авторские высказывания³⁶⁶.

³⁶⁵ См.: Ж.-П. Сарразак: *Лексикон новой и новейшей драмы...*, ук. соч., с. 214.

³⁶⁶ С. Лавлинский, *Перформативный потенциал российской драматургии...*, ук. соч.

Юрий Шатин в статье *Три уровня наррации в драматическом тексте* обращает внимание на различия в статусе ремарки на разных этапах развития драматического искусства:

Если в более поздних произведениях (Ибсен, Шоу, Чехов) он открывал широкие возможности авторского комментирования действия, создавая таким образом эпическую перспективу, то более ранний шекспировский вариант компенсирует с помощью ремарки отсутствие полноты дискурса. Ремарка в таком случае позволяет совершить скачок от неполноты высказывания к завершённому действию. Именно здесь ремарка становится паралингвистическим жестом, вбирающим в себя полноту возможных, но невербализованных изречений³⁶⁷.

Постепенно ремарка перестает иметь исключительно функциональное значение, становится самостоятельным семантическим элементом, насыщенным эмоционально и интеллектуально³⁶⁸. В «новой драме» рубежа XIX–XX веков ремарка как прямое авторское высказывание адресована уже не режиссеру, а читателю/зрителю, ее роль заключается в том, чтобы создать определенную атмосферу действия, она становится средством коммуникации автора со зрителем:

[...] [ремарки] теперь перестают играть чисто служебную роль, а призваны в прямом авторском высказывании выразить настроение, чувства, обозначить лирический лейтмотив драмы [...], объяснить характеры и обстоятельство биографии героев, а иногда и самого автора³⁶⁹.

В современной драматургии паратекст, по мнению Татьяны Журчевой, становится интегральной частью драмы, приобретает самостоятельность и требует сценической и вербальной реализации³⁷⁰. На данную особенность современной драмы обращает внимание также Сергей Лавлинский, указывая на то, что ремарка из традиционно побочного текста превращается в основной текст³⁷¹.

Ремарка субъективируется, индивидуализируется, поэтизируется, может приобретать сюжетообразующий характер, по значимости

³⁶⁷ Ю. Шатин, *Три уровня наррации в драматическом тексте*, «Критика и семиотика» 2006, Вып. 10, url: <http://www.philology.ru/literature2/shatin-06.htm>

³⁶⁸ См.: Е. Позднякова *Ремарка в пьесах А.П. Чехова*, «Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова», Кострома 2013, №2, с. 93–96; И. Картавцева, *Особенности языковой организации ремарок в пьесах Б. Брехта*, «European Social Science Journal» 2014, №12 (51), с. 123–129.

³⁶⁹ О. Журчева, ук. соч.

³⁷⁰ См.: *Круглый стол: Теория и практика новой драмы в рамках программы Новая пьеса фестиваля «Золотая маска»*, 18 марта 2011, url: <http://refdb.ru/look/3206476-pall.html>

³⁷¹ Там же.

и художественности она не уступает тексту речи героев, что проявляется также на визуальном уровне: ремарка часто не отделяется от реплики персонажа, становится частью их высказывания. По словам Владимира Шуникова, граница между речью персонажа и авторской речью стирается, благодаря чему ремарка становится пространством игры с читателем/зрителем:

[...] признать однозначно принадлежность этих слов автору или герою невозможно – игровая дихотомия потенциальных субъектов речи сохраняется во всех ремарках³⁷².

Увеличение объема текста ремарки (или их полное отсутствие), невыделение ремарки из основного объема драматического текста приводит к столкновению читательских ожиданий, связанных с образом классического драматического произведения с его делением на текст ремарок и реплик, с нетрадиционным для драмы визуальным обликом: заполняя собой все пространство страницы, драматический текст вызывает ассоциации скорее с эпическими жанрами, нежели с привычной драмой³⁷³. Как пример можно привести эпизацию ремарок в пьесах Василия Сигарева, Олега Богаева, минимизацию количества ремарок в пьесе *Кислород* Ивана Вырыпаева, преобладание ремарки над текстом в пьесе *Запертая дверь* Павла Пряжко, что определяет нетрадиционный визуальный облик драматического текста.

В современных пьесах список действующих лиц может отсутствовать (драмы Павла Пряжко), действующие лица могут быть представлены в местоименной номинации «Он», «Она», либо имперсонально, по половому, профессиональному, ролевому признаку («Женщина», «Мужчина», «Интеллектуал», «Мент»)³⁷⁴. Причем иногда имя такого персонажа и подробности о нем читатель узнает по ходу пьесы (в пьесе *Танец Дели* Вырыпаева номинативная характеристика персонажа – «Пожилая женщина», другие герои обращаются к ней «Лера», а из ее собственной реплики выясняется, что она балетный критик). На специфику персонажных номинаций современной драматургии в сравнении с классическими пьесами указывает Андрей Павлов, связывая изменения с «кризисом идентичности», который становится одной из важных тем современной драматургии:

³⁷² В. Шуников, *Трансформация родовых черт новейшей российской драмы...*, ук. соч.

³⁷³ См.: Т. Семьян, *Перформативный характер текста современной отечественной драмы...*, ук. соч.

³⁷⁴ Например, список персонажей в пьесе Николая Коляды *Персидская сирень* (1995): Она, Он; в пьесе Елены Греминой *Колесо Фортуны* (1999): Он, Она, Гость, Ученик, Мальчик; в пьесе В. Леванова *Бильярд*: Женщина, Мужчина, арап-мавр, 1-й игрок, 2-й игрок, Мальчик.

[...] такая авторская игра с именем персонажа классической драме XX века не свойственна. Характер номинации персонажей в современных отечественных пьесах, безымянность персонажей, подвижность имен обьются, видимо, эстетическим интересом новейшей российской драмы к изображению «кризиса идентичности» (по мнению немецкого филолога В. Хесле, суть этого явления состоит в проблематичности отождествления “я” и “самости”, то есть “меня со мной”³⁷⁵).

Сугубо авторский и новаторский подход к номинациям становится важным проявлением авторского сознания в пространстве драматического произведения и перформативным элементом, усиливающим читательскую активность, заставляя читателя самостоятельно формировать представления о персонажах:

[номинации – Е.К.] подчеркивают различие между ракурсом видения мира автором пьесы и тем восприятием, которое формируется посредством рецепции речевых партий персонажей³⁷⁶.

Речь персонажей современной драматургии – сложная тема, требующая пристального изучения. Светлана Гончарова-Грабовская отмечает, что речь персонажа представляет собой многофункциональное явление:

[...] язык драмы выполняет несколько функций. С одной стороны, он характеризует персонажа, являясь одним из средств его самовыражения, а с другой – способствует созданию “драматического рельефа” пьесы, проявляя себя на уровне композиции и стиля в особой языковой организации³⁷⁷.

Пытаясь выделить основные направления и общие моменты для очень разнообразных текстов, мы можем обратить внимание на жанр³⁷⁸ вербатим, активно развивающийся в пределах «новой драмы», который, предполагая использование техники необработанной чужой речи, стремится к перенесению аутентичного речевого образа рассказчика на сцену. Вербатим,

³⁷⁵ А. Павлов, *Номинация* [материалы экспериментального словаря современной драматургии], «Миргород» 2016, №2, с. 50, url: https://ikribl.files.wordpress.com/2014/03/mirgorod_2016-suplement-2.pdf

³⁷⁶ В. Шуников, ук. соч.

³⁷⁷ С. Гончарова-Грабовская, ук. соч.

³⁷⁸ Ильмира Болотян в статье *Вербатим* отмечает, что «в науке до сих пор не сложилось единого мнения о том, является ли “документальная” литература отдельным видом словесности или еще жанром». Исследовательница рассматривает вербатим как «сложный (вторичный) жанр, использующий в своей структуре жанры первичные». См.: И. Болотян, *Вербатим* [материалы экспериментального словаря современной драматургии], «Миргород» 2016, №2, с. 50, url: https://ikribl.files.wordpress.com/2014/03/mirgorod_2016-suplement-2.pdf

с одной стороны, провоцирует эпизацию авторского слова, с другой, по словам Ильмиры Болотян,

[...] представляет драматургию как искусство, идентичность которого – в текстовом ритме и звуке, в среде, созвучной поэзии³⁷⁹.

При этом следует отметить, что индивидуализация языка в драме – явление, которое возникает еще до начала популяризации вербатима представителями новой драмы, в частности, Павел Руднев подчеркивает присутствие индивидуализированной речи в произведениях Людмилы Петрушевской:

[...] С Петрушевской связано явление, которое называется “слухачество” – умение драматурга услышать живую человеческую речь, записать ее, литературно не обработав, суметь расслышать голос улиц, как меняется интонация и так далее³⁸⁰.

Ритмизация и интонационный рисунок речи отражаются в ее визуальном изображении, иллюстрирующем «звучащее», «живое» слово. В вербатимной драматургии принцип перформативности выражен особенно сильно, поскольку она стремится к нивелированию границы между реальностью и вымыслом, требует «личностного опыта, участия как тех, кто этот опыт представляет, так и тех, кто его воспринимает»³⁸¹.

Другой, параллельной тенденцией формирования речевого аспекта современной драмы является ее лиризация: исповедальные черты речи персонажей, ритмичность, музыкальность текстов современной драмы, лирический пафос усиливают ее рецептивный аспект.

Очередной характерной чертой современной драмы становится монологизация как выражение неэффективности диалогической речи, ее коммуникативной несостоятельности. Монологизация несет также важную перформативную нагрузку: монологическая речь, создающая ощущение непосредственного контакта с читателем/зрителем, активизирует его позицию как непосредственного свидетеля происходящего. Монологизация подчеркивает также антимиметический характер действия: будучи направленным на адресата, монолог разоблачает театральную иллюзию, подчеркивает метатеатральность события, стремится организовать восприятие, на что обращает внимание польская исследовательница Малгожата Сугера:

³⁷⁹ И. Болотян, ук. соч., с. 18.

³⁸⁰ П. Руднев, *Драматургия Л. Петрушевской*, 6 июня 2015, url: <https://postnauka.ru/video/48112>

³⁸¹ Там же, с. 21.

Традиционной монолог своей адресативной формой частично возвращает зрителям сознание их присутствия в качестве свидетелей происходящих событий, создавая иллюзию непосредственного контакта между говорящим и слушателями [...]. Написанные сегодня монологи разрушают эту иллюзию множеством способом, стремясь вызвать ощущение реально непосредственного контакта между сценическим персонажем и/или исполнителем и конкретными зрителями в их “здесь и сейчас”³⁸².

Речевая организация драматического произведения становится отражением специфической «эстетической логики» современного театра, который Ханс-Тис Леман определяет как «постдраматический»:

Мы приходим к “автономизации языка”. [...] язык выступает не как речи между персонажами (если тут вообще еще остаются фигуры, которые можно определить как персонажи), но как некая автономная театральность³⁸³.

Язык, таким образом, тяготеет к самодостаточности, слово выступает не как средство коммуникации персонажей, а как средство коммуникативного воздействия на адресата.

Язык современной драматургии подвергается деконструкции: лексические и синтаксические упрощения, обращение к разговорному стилю становятся характерными признаками современных театральных текстов. При этом упрощение становится лишь прикрытием повышенной рефлексированности современного человека, его сложных, конфликтных отношений с окружающей действительностью и с самим собой. И эта сложность выражается в паразытической плоскости ритмомелодического построения текста, в перформатизации и визуализации текста. Татьяна Семьян в статье *Визуальный язык текстов современной литературы* подчеркивает, что визуализация языка является естественным следствием визуального мышления, которое доминирует на рубеже XX–XXI веков:

[...] превращение субъекта в наблюдателя становится особенно очевидным в XX веке, требующим от читателя (зрителя) безостановочного синтеза дискретного потока визуальных образов. [...] Культура, искусство и литература XXI века продолжают развивать визуальные стратегии сегментирования и дискретности, которые демонстрируют свою эстетическую продуктивность³⁸⁴.

³⁸² М. Sugiera, *Pytania o dramat*, «Teksty Drugie» 2005, nr 1–2, с. 65, (Перевод мой – Е.К).

³⁸³ Х.-Т. Леман, ук. соч., с. 27.

³⁸⁴ Т. Семьян, *Визуальный язык текстов современной литературы*, «Мова і культура» 2013, Вип. 16, т. 6, с. 14, url: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Mik_2013_16_6_4

Тенденция к материализации текста, подчеркиванию его звуковой, ритмической, интонационной стороны как главного выразительного средства можно связывать с ритуальностью текста – значимой чертой современной драматургии в ее попытке создания трансгрессивного пространства, вступающего в интенсивное взаимодействие с реальностью.

Объемные, многоречивые реплики и монологи, с большим количеством повторов не призваны дать исчерпывающую характеристику героев или придать динамики действию, скорее наоборот, согласно Евгении Шлейниковой, слово перестает быть действенным элементом драматического конфликта и становится отражением кризиса языка, синонимом пустоты формы, отсутствия содержания, коммуникативного тупика и обреченности поисков смысла:

[...] отсутствие семантической наполненности речи персонажей проявляется в активном использовании различных социально-культурных словесных кодов. [...] Активное включение нецензурного языка как антитезы норме также иллюстрирует коммуникативное одиночество героев, подчеркивает дисгармоничность их существования³⁸⁵.

Таким образом эксперименты в языковой сфере драматургических произведений XXI века становятся важным элементом авторских стратегий современной драмы, связанных с перформатизацией текстов, со стремлением превратить текст драмы «в сценарий ритуала»:

[...] не древнего, а вполне современного ритуала, нацеленного на восстановление и создание заново сакральных смыслов и соответствующих психологических состояний в конкретной социокультурной ситуации, характерной для постсоветского общества³⁸⁶.

Не действие, не интрига, не эмоции, а именно текст становится центральным элементом драмы, слово лишается традиционной для драматического рода действенной характеристики, приобретает монологическую направленность и колеблется от нарративной описательности до усиленного лиризма. «Словоцентричность» современной драматургии проявляется в ее сосредоточенности непосредственно на языке при ослаблении внимания к традиционным драматическим элементам:

В таком театре современный язык, а точнее социально маркированная речь становится главным предметом перформанса, оттесняя на второй план характеры и драматический конфликт. [...] События в этом театре

³⁸⁵ Там же.

³⁸⁶ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, ук. соч., с. 25–26.

совершаются не в социальной реальности, от которой герои чаще всего отрешены, а в языке [...]»³⁸⁷.

Разрушение традиционного драматического дискурса, изменение функций и объема служебного и основного текста, экспериментирование в области языка и изображения мира, активизация перформативной функции текста и его визуальных компонентов, выведение текста в качестве основного персонажа драмы – все эти явления с большей или меньшей степенью интенсивности проявляются в текстах современной драматургии и нуждаются в последовательном изучении и комментарии.

6.2. «Текст текстов» Ивана Вырыпаева

Во вступительной статье к сборнику своих драм, вышедшему в издательстве *Три квадрата* в 2016 году Иван Вырыпаев пишет:

Исполнение текста – это суть и природа драматического театра. Но текст – это не описание реальности, это не сценарий некой реальности, текст – это сама реальность. Текст – это не так называемая жизненная ситуация, текст – это произведение искусства, являющееся “реальностью самой в себе”³⁸⁸.

Рассматривая специфику стилистических средств, организующих текстовое пространство произведений Ивана Вырыпаева, мы сосредотачиваемся прежде всего на литературном материале, но следует также принимать во внимание сценическую форму существования текста, которая, применительно к творчеству интересующего нас автора, приобретает концептуальное значение и во многом определяет характер его произведений. Так, например, текст *Кислорода* обрел визуальную форму поэтического текста уже в ходе репетиций постановки пьесы в Театре.doc. В сценических версиях драматических текстов Ивана Вырыпаева подчеркивается «текстоцентричность»: самодостаточность слова, согласно выведена как прием и постановочный принцип.

Действия актеров сведены к минимуму, как и непосредственно театральные средства, они существуют на сцене в подчеркнуто исполнительской манере, становясь своего рода медиаторами между текстом и зрителем, самоидентификация актера касается не характера, а дискурса³⁸⁹.

³⁸⁷ М. Липовецкий, Б. Боймерс, «Бог – это кровь»: театр и кинематограф Ивана Вырыпаева, url: http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/192-247_bojmerslipovetskij.pdf

³⁸⁸ И. Вырыпаев, *Что такое пьеса?* [в:] *Его же, Пьесы...*, ук. соч., с. 6–7.

³⁸⁹ См.: М. Липовецкий, Б. Боймерс, «Бог – это кровь»: театр и кинематограф Ивана Вырыпаева..., ук. соч.

При отсутствии внешнего действия и материальной объективации текст заполняет собой пространство сцены, слово приравнивается к действию, в нем концентрируются сакральные смыслы.

В отличие от театральных практик XX века, стремящихся к освобождению театрального спектакля от диктата драматической пьесы, в театре Ивана Вырыпаева текст и непосредственно слово – основная движущая сила действия. Поэтика текста строится таким образом, что язык, как писал Николай Берман, становится способом реализации отстранения, именно через язык может реализоваться «нулевая позиция»³⁹⁰.

Перформативная функция текста и сосредоточенность на самих моментах встречи читателя/зрителя с текстом выносятся на первый план, язык становится основной формой воздействия на адресата, словесная агрессия перемежается с явственно поэтически маркированными фрагментами. Смысл сосредотачивается в самой форме, которая, по словам Вырыпаева, «и есть пьеса»:

[...] Как форма бокала и есть бокал, как форма кресла и есть кресло, так и форма пьесы есть не что иное, как содержание пьесы³⁹¹.

Подчеркнутая нарративизация драматической структуры, нестандартное использование ремарок сочетаются с экспрессивным синтаксисом, парцелированными конструкциями, повторами, ритмизированными фрагментами, графически организованными по принципу лирического текста. Такой способ организации текста усиливает ценностную составляющую формального построения произведения, подчеркивая сложные отношения между формой и содержанием, их дисбаланс, или, пользуясь определением Анастасии Козловой, «дистанцированное взаимодействие»³⁹².

Тактика «отстранения» текста, по словам теоретика формальной школы Виктора Шкловского, используется для того, чтобы обратить внимание на процесс, а не результат, деавтоматизировать сам процесс восприятия:

Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «отстранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоценен и должен

³⁹⁰ См.: Н. Берман, *Любовь в трех чтениях...*, ук. соч.

³⁹¹ И. Вырыпаев, *Что такое пьеса?*..., ук. соч., с. 8.

³⁹² А. Козлова, *Проблема сопоставления формы и содержания в кинематографе Ивана Вырыпаева*, «Артикульт» 2014, №1 (13), с. 52, url: <http://cyberleninka.ru/article/n/problema-sopostavleniya-formy-i-soderzhaniya-v-kinematografe-ivana-vyrypaeva>

быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно³⁹³.

Принцип «остранения» в сочетании с его усиленной перформативностью выводят зрителя/читателя на путь подлинного познания, позволяет преодолеть область конкретного текста и выйти на уровень самой реальности. Тексты Ивана Вырыпаева создают феномен «технообразов», термина, введенного в оборот французской исследовательницей Анной Коклен: отличие технообразов от традиционных «текстообразов» Коклен видит в замене интерпретации «деланием», интерактивностью, требующим знания «способа применения» художественно-эстетического инструментария, «инструкции»³⁹⁴. Этот принцип «виртуализации» постпостмодернистского искусства и ее основные постулаты: «восприятие, а не артефакт, процесс, а не результат сотворчества» становятся основополагающими также для пьес Ивана Вырыпаева, выводя их в область искусства постпостмодернизма, «слоистость, эквилибристичность, открытость» которого «стимулируют навигирование эстетической и искусствоведческой мысли на пороге XXI века»³⁹⁵.

6.3. Пьесы «жесткого периода»

В пьесах Ивана Вырыпаева «жесткого периода» подчеркивается разрыв между формой и содержанием, «незавершенность» текстов, вызванная эрозией традиционных драматических категорий, переносит задачу «оцебления» текста на реципиента, дезинтеграция художественного мира пьес становится их структурным принципом. Визуальный ряд произведений сводится к минимуму:

Слово непременно запускает действие: оно либо воображается, либо буквально совершается на сцене³⁹⁶.

В пьесах *Кислород*, *Бытие №2* сакрализация слова осуществляется за счет перформатизации самого сакрального текста – Библии. Слово не столько становится механизмом развития действия, сколько направлено на

³⁹³ В. Шкловский, *Искусство как прием* [в:] Его же, *О теории прозы*, Москва 1925, url: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>

³⁹⁴ Цит. по: Н. Маньковская, *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург 2000, с. 308.

³⁹⁵ Н. Маньковская, *От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм* [в:] *Коллаж-2*, под ред. В. Кругликова, Москва 1999, с. 24, url: <http://iphras.ru/page52528989.htm>

³⁹⁶ М. Липовецкий, *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения...*, ук. соч.

адресата: стремится воздействовать эмоционально, шокировать и эпатировать описанием сцен насилия, использованием ненормативной лексики.

В пьесах «жесткого периода» изначально обращает на себя внимание визуальный облик произведений, не типичный для структуры классической драмы. В пьесе *Кислород* отсутствует список действующих лиц, отдельные части текста носят название «композиция», в пределах нумерованных композиций текст делится на «куплеты», «припевы» и «финал». Композиция №1 начинается как монолог персонажа, обозначенного «Он», в Композиции №3 в действие вступает «Она», их диалог, или скорее чередование реплик, начинается с композиции №4 *Московский ром*. Песенные номинации отдельных частей текста сочетаются с их графическим оформлением в духе верлибра. При этом деление на строки происходит таким образом, что интонационно-синтаксический ряд не совпадает с ритмическим, то есть используется явление переноса, или анжамбеман:

ОН: Вы слышали, что сказано
древним: «не убивай; а кто же убьет,
подлежит суду»? А я знал одного
человека, у которого был очень
плохой слух. Он не слышал, когда
говорили: «не убей», быть может,
потому что он был в плеере.
Он не слышал: «не убей», он взял
Лопату, пошел в огород и убил.

Такого рода ритмическая упорядоченность как деление текста на отрывки равной длины с похожим числом ударений являет пример ритмического параллелизма, характерного, в частности, для библейского текста. Музыкальность текста усиливается его синтаксическим строением: параллельные конструкции (начиная от повторения «припевов» в рамках каждой композиции, заканчивая широким использованием повторов выражений и отдельных слов, анафорами, примерами синтаксического параллелизма:

И когда ударили тебя
по правой щеке, не подставляй
левую, а сделай так, чтобы тебя
ударил и по левой
и когда хотят отсудить у тебя
рубашку, сделай так, чтобы дали
тебе 18 лет с конфискацией [...]

Ильмира Болотян обращает внимание на подражание текста *Кислорода* ритмике и синтаксису Нагорной проповеди. Каждая композиция

начинается с озвучания библейской заповеди, к которой впоследствии добавляется современный контекст в соответствии с дедуктивным методом ораторского искусства, который предполагает движение от общего к частному. Общим в данном случае является библейская заповедь, а частным – ее жизнеспособность в современном мире, на что указывает Ильмира Болотян:

[...] если в Евангелии словесные фигуры Христа построены на оппозиции к ветхозаветным заповедям, то в *Кислороде* ветхозаветные и новозаветные заповеди используются как отправная точка для переименования, иллюстрации невозможности исполнить данную заповедь, либо демонстрации несоответствия заповеди и какой-либо жизненной ситуации³⁹⁷.

Речи персонажей построены в духе жанра проповеди, с использованием ораторских риторических фигур, лексических и стилистических приемов, характерных для проповеди как жанра библейского красноречия.

При этом сочетание двух смысловых пластов – библейского современного выполняется в духе антитезы, резкого противопоставления и столкновения возвышенного идеала с его интерпретацией современным человеком, высокого слова со сниженной, обценной лексикой, что Ильмира Болотян сравнивает с поведением юридического, которые не стремясь соблюдать никакие правила поведения, обличает пороки и грехи:

[...] позиция автора-творца позволяет ему пренебречь общественными нормами и поставить в один ряд евангельские истины и обценную лексику³⁹⁸.

Обценная лексика воспринимается как неотъемлемый элемент изображаемой действительности, но это не единственное ее предназначение. Елена Шлейникова утверждает, что ненормативная лексика свидетельствует о самой позиции использующего персонажа:

Активное включение нецензурного языка как антитезы норме также иллюстрирует коммуникативное одиночество героев, подчеркивает дисгармоничность их существования³⁹⁹.

Ненормативная лексика в драматургии играет более значительную роль, чем в прозе или поэзии, она воспринимается с повышенной

³⁹⁷ И. Болотян, ук. соч., с. 179–180.

³⁹⁸ Там же, с. 189.

³⁹⁹ Е. Шлейникова, *Речь персонажей* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков...*, ук. соч., с. 369.

эмоциональностью, вызывает некое потрясение, поскольку при чтении драматургического текста актуализируется так называемый «закон рампы», который заставляет читателя воссоздавать в воображении некое сценическое пространство. При таком восприятии коммуникативной целью использования автором матизмов является особого рода авторская «самопрезентация», согласно Марине Голованевой:

[...] такому автору необходимо заявить о себе, как об авторе-реформаторе, рушащем стандарты прошлого. Соответственно и персонаж, становящийся проводником его намерений, всегда выступает как оппонент обществу⁴⁰⁰.

Он и Она, персонажи *Кислорода*, в своих репликах выступают не столько оппонентами обществу, сколько транслируют внутренний, экзистенциальный конфликт – соотношения в мире и отдельном человеке божественного и человеческого. Их диалоги создают пространство гиперреальности, которая приемлет все, в которой утрачены ориентиры, потому что герой «не слышал, когда говорили, не убей, быть может, потому что он был в плееере». В этом пространстве различные взаимодополняющие друг друга элементы – мужское и женское начало, религия и отсутствие веры, любовь и ненависть – существуют в ситуации перманентного конфликта, хаоса, отсутствия приоритетов и ориентиров, кроме одного единственного чувства – жажды кислорода. Эта конфликтность проявляется как на тематическом и лексическом уровнях, так и на уровне построения текста, в котором наряду с амебейной композицией, то есть приемом, характерным для народного творчества, основанным на принципах композиционного параллелизма, связанным с поочередным исполнением произведения двумя голосами:

Она: и когда ударили тебя
по правой щеке, не подставляй
левую, а сделай так, чтобы тебя
ударили и по левой.
Он: И когда хотят отсудить у тебя
рубашку, сделай так, чтобы дали
тебе 18 лет с конфискацией.

используется антифония, вид церковного пения на два хора, когда один начинает фразу, а другой ее заканчивает:

⁴⁰⁰ М. Голованева, *О специфической роли обсценной лексики в процессах восприятия драматургического текста читателем*, Научно-методический электронный журнал «Концепт» 2016, т. 15, url: <https://e-koncept.ru/2016/96114.htm>

Она. А если так ставить вопрос,
 если начать выяснять, „кому на Руси
 жить хорошо“, то необходимо
 вспомнить о том, что именно
 под Москвой был остановлен
 фашистский неприятель...
 Он. Сибирской дивизией, в 1941 г.

Фрагменты в ритме рэпа сочетаются с заковыченными цитатами из Нагорной проповеди, поэтическое двустушие – с финальным текстом с характерным фольклорным зачином «жила-была», играющим роль эпилога. Интерпозитивная ремарка (одна из трех ремарок, появляющихся в пьесе) в тексте *Кислорода* предшествует фрагменту рэп-песни:

Здесь по желанию возможен рэп, исполняет мужчина.

Ремарка, таким образом, также настраивает на исполнение текста, конструируя его «слуховое» восприятие. Ни пространство, ни время действия никоим образом не стремятся быть обозначенным автором. Место пространственных и временных указаний занимает сам текст, самодостаточность которого очевидна. В тексте, как замечает Екатерина Екабсонс, отсутствуют постпозитивные ремарки: каждая композиция завершается финалом, который выступает как итог и обобщение идей, высказанных в тексте. Условность сюжета, ограниченное количество ремарок, библейские притчи в их осовремененном звучании выводят смысл за пределы словесного ряда в область общечеловеческого культурного и социального осмысления, от частного к общему, от персонального к глобальному:

[...] образуют надтекст произведения, заставляющий обратить внимание на социальные, психологические, нравственные проблемы современного общества⁴⁰¹.

В отличие от *Кислорода* текст *Бытие №2* изобилует ремарками и авторскими указаниями. Непосредственно текст, озаглавленный *Бытие №2* с обозначением авторства Антонины Великановой, имеет посвящение («драматургу Ивану Вырыпаеву»), список действующих лиц (Бог и Жена Лота), жанровую маркировку («трагедия смысла») и ремарку относительно сценографии: «сцена представляет собой белый квадрат 3x3 м».

⁴⁰¹ А. Екабсонс, *К вопросу о трансформации родовых признаков в современной драматургии*, «Вестник Челябинского государственного университета» 2012, №5 (259), с. 40.

Этому предшествует первое название *Бытие №2* с эпиграфом из книги Даниэля Хелла и Маргрет Фишер-Фельтен *Шизофрения. Основы понимания и помощь в ориентировке*:

При рассказе о своих переживаниях во время психоза больная использовала литературную форму изложения с целью привлечь внимание слушателей.

Далее следуют два примечания автора относительно авторских прав и обещание перечислить «автору» все средства, полученные за постановки пьесы, и условия постановки: пьеса Великановой не может быть представлена на сцене без комментариев и текстовых добавлений Ивана Вырыпаева.

Список действующих лиц необычен: в нем выделен главный герой пьесы, в качестве которого указывается Текст, и остальные персонажи: Исполнитель роли пророка Иоанна, Исполнитель роли Бога (Аркадия Ильича), Исполнительница роли Жены Лота (Антонины Великановой).

Согласно первой мизансценической ремарке, тексты Антонины Великановой исполняются со сцены, а тексты Ивана Вырыпаева и письма – перед сценой или сбоку. Первая сцена обрамляющей пьесы *Текст И. Вырыпаева* представляет собой обращение к зрителю (именно зрителю, делается акцент на театральном воспроизведении текста – «показать пьесу», «смотреть спектакль»), в этом обращении Вырыпаев (персонаж-драматург) рассказывает об истории создания пьесы, приводя письмо Антонины Великановой и рассказывая о добавлениях собственного авторства. Ремарки, организующие мизансцены, позволяют сочетать различные по жанровой принадлежности фрагменты пьесы по принципу монтажа:

[...] мизансценические ремарки направлены на объединение нескольких текстуальных включений и представляют собой монтажные секвенции. Секвенции «На сцене жена Лота», «Жена Лота уходит со сцены», «Перед вами исполняет свои песни под гармошку пророк Иоанн», «Сцена IV. (реальное письмо). Исполняется перед сценой» и т.п. связывают тексты разного жанра (эпистолярного, лирического, драматического) с примечаниями (комментарием) Вырыпаева и служат образованию метатекста с условным сюжетом⁴⁰².

Использование нарративных приемов, выведение самого Текста в роли главного героя пьесы, замещение слова действием отсылает нас к необрехтовскому стилю, который «отрицает синхронность существования актера и персонажа, то есть [...] сам принцип воплощения»⁴⁰³.

⁴⁰² Там же.

⁴⁰³ С. Вейгандт, *Действие в творчестве Ивана Вырыпаева: переход от физического пространства к словесному плану...*, ук. соч., с. 116.

Ролан Барт писал о том, что цель современной наррации заключается в том, чтобы «перформатизировать текст», то есть сосредоточить внимание на самом акте высказывания:

[...] перевести повествовательный текст из: сугубо констативного регистра (которому он принадлежал до настоящего времени) в регистр перформативный, где содержанием высказывания оказывается самый акт высказывания: сегодня писать – не значит более “рассказывать” нечто, это значит говорить о самом факте рассказывания, превращать любой референт (“то, о чем говорится”) в акт речи [...]⁴⁰⁴.

Вся глубина и полнота смысла, заключенная в тексте, может быть выражена исключительно самим текстом: не его интерпретацией, не эмоциональным вживанием в роль, текст становится сутью происходящего, он сам представляет и раскрывает себя.

В пьесе *Бытие №2* столкновение формы и содержания приходит к парадоксальному разрешению: активность реципиента максимально увеличивается – *Бытие №2* рождается в сознании зрителя, а ремарка «минута молчания» оставляет читателя/зрителя наедине с собой и своими размышлениями, и своей собственной «трагедией смысла»:

Споря с театральной традицией, со смыслообразованием в театре, с сюжетикой как основой формирования смысла, Вырыпаев постулирует главное: театр формулирует что-то свое, зритель понимает что-то свое – *Бытие №2*. Поэтому возникает ремарка “минута молчания” – то мгновение, когда зритель вслушивается в себя, в свою внутреннюю драму⁴⁰⁵.

В пьесе *Июль* текст опять же дает установку на его «исполнение», как в сэттинге – «исполнитель текста – женщина», так и первой, служебной ремарке «На сцену выходит женщина. Она вышла только для того, чтобы исполнить этот текст».

Указание на присутствие на сцене одного исполнителя позволяет говорить о тексте как о монодраме. Монодрама, содержащая лирические монологи героя, представляет особый тип субъекта, который совмещает в себе лирическое и эпическое начало. Основным действием монодрамы становится само событие рассказывания:

⁴⁰⁴ Р. Барт, *Введение в структурный анализ повествовательных текстов* [в:] *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе*, пер. Г. Косикова, Москва 1987, с. 413–414.

⁴⁰⁵ П. Руднев, *Иван Вырыпаев «Сгорел дом, а в доме две собаки»*, «Новый мир» 2017, №5, url: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_5/Content/Publication6_6629/Default.aspx

В пьесах подобного типа завершающее событие драмы – событие “опубликования” частной жизни (Н.Д. Тмарченко) – предстает в виде события рассказывания о ней со сцены драматическим субъектом. Не случайно в новейшей отечественной драме драматический субъект часто называется “рассказчиком” [...] ⁴⁰⁶.

Наталья Агеева указывает на инициационный тип сюжета современной монодрамы, который, в частности, можно обнаружить в тексте *Июля*. Инициация представляет собой комплекс определенных действий, часто обрядового характера, сопровождающий переход субъекта в иное состояние:

[...] посредством коих формально закрепляется смена социального статуса индивида, происходит включение его в некое замкнутое объединение, приобретение им особых знаний, а также функций или полномочий ⁴⁰⁷.

Среди самых распространенных форм инициации перечисляются: временная изоляция, очистительные обряды – ритуальные омовения, различные испытания субъекта, элементы символической смерти и возрождения, приобщение его к тайным знаниям, получения нового имени. Собственно, все эти этапы обряда инициации описывает персонаж *Июля* в нескончаемом потоке сознания, обращенном непосредственно к зрителю, в котором слово вытесняет предметный мир, сам процесс рассказывания вытесняет миметическое представление действия. Персонаж, таким образом, выполняет функцию рассказчика, описывая события, которые произошли с ним и с теми, кого он встречает на своем пути в смоленский дурдом. Ремарки в тексте предназначены для озвучания, которое также входит в компетенцию героя:

На сцене, представляющей из себя обычную ледовую арену, появляется Жанна (из моего детства), и это точно она, потому что я умираю, умираю, а она скользит и скользит по льду, моя Жанна М. Действие пьесы на секунду останавливается и снова продолжается спустя секунду.

В момент их озвучания размывается позиция рассказчика: он становится неразличим с автором, дистанцируется не только от мира, изображаемого в его рассказе, но и от себя самого, реализуя конфликт

⁴⁰⁶ А. Павлов, *Событие рассказывания в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой „Про мою маму и про меня“)*, «Вестник КемГУ» 2012, №3 (51), с. 197.

⁴⁰⁷ Ю. Головин, *Словарь практического психолога*, Минск 1998, url: <http://www.rulit.me/books/slovar-prakticheskogo-psihologa-read-49700-76.html>

«я – другой», в поисках собственной идентичности и попытке самоидентификации в процессе инициации. Выведение женщины в роли исполнительницы текста усиливает эффект отчуждения, деавтоматизации восприятия и эпатажа как стратегии воздействия на реципиента, на что указывает Андрей Павлов:

[...] пьесы “ухода в монолог” являются одним из способов художественного “проговаривания” современного понимания личности не как «монологического единства», а как драматического “двуединства: я – другой” (по определению С. Н. Бройтмана), что определяет особенности их поэтики и читательского/зрительского восприятия. Такая художественная стратегия обладает особым рода рецептивной провокативностью и направлена на активизацию творческой позиции воспринимающего⁴⁰⁸.

Ремарки в пьесе максимально поэтизированы, по сути, единственное, что позволяет отделить их от основного текста, – это само слово «ремарка», которым помечаются предельно субъективированные фрагменты текста, стилистически не отличающиеся от речи героя:

И на этом, сразу после слов: “июль – и ничего”, – первая часть того, что все это время здесь происходило, закончилась, а вторая часть того, что здесь будет происходить дальше, началась. Лед и бетон навсегда исчезли, им на смену пришел липкий августовский мед, конечно, августовский, а не июльский, потому что, как здесь уже и было неоднократно сказано, в июле меда нет.

Здесь нет описания действия, или указания на изменение сценического пространства, она передает лишь субъективные впечатления рассказчика, который знает то, что недоступно зрителям.

Предельно сниженный, обценный монолог героя, эллиптический и нелинейный поток сознания-бессознательного представляет собой монтаж разнообразных стилиевых пластов – от просторечных и ненормативных выражений, разговорного синтаксиса, фольклорных присказок:

[...] тогда я уже и на постоянное напрашусь, как в старой русской поговорке: лисичка только хвостик просила принять на лавочку, а как приняли хозяева ее хвостик на скамейку, так вдруг оказалась, что вся лиса уже целиком лежит на печи. [...] И хер его знает, чем бы там все закончилось, скорее всего, я бы эту бабу, как того пса под мостом, разломил бы на куски и съел [...]

⁴⁰⁸ А. Павлов, ук. соч.

до фрагментов с явственной патетикой сверхличного:

Безумие поедает ложь. Кровь уничтожает неправду. Двери открываются. На смену весне приходит лето, за мартом следует июль, лужи высыхают, вода уходит, двери и ворота открываются, и я могу войти. И я вхожу. И вот вся эта любовь теперь моя. Вот он июль! Вот июль и вот я. Жарко, но терпимо, страшно, но красиво.

Плотность и насыщенность текста, постоянные повторы и инверсии, удвоения и тавтологии выводят трансное, ритмизированное слово, которое воздействует на реципиента не только смысловой, но и звуковой, ритмической, мелодической составляющей, своей поэтичностью и возвышенностью, подчеркивающей конфликт формы и содержания.

В текстах Ивана Вырыпаева «жесткого периода» основным приемом можно назвать «текстоцентричность» – авторскую сосредоточенность на тексте, которая позволяет воспринимать текст как смыслообразующий элемент, как главный действующий персонаж и способ организации зрительского восприятия.

6.4. Иллюзии, Пьяные, Летние осы кусают нас даже в ноябре, Солнечная линия: от «Я-сознания» к «Мы-сознанию»

В позднейших пьесах градус эмоционального напряжения понижается, ослабляется трагический пафос, можно говорить об упрощении композиции, о приближении визуального облика пьесы к классическому драматическому произведению, эстетика эпатажа и провокации сменяется камерностью и смягченными тонами в духе неосентиментализма:

Для неосентиментальной поэтики характерно также избегание жесткой провокации и эпатажа (в отличие от драматургии In-Yer-Face), что может выражаться, в частности, на уровне языка (полное отсутствие или редкое употребление ненормативной лексики) [...] ⁴⁰⁹.

Хотя визуальный облик текстов приближается к традиционной драме, музыкальный принцип речевой организации сохраняется на уровне языка. Собственно все принципы музыкального развития, такие как повтор, варьирование, разработка, секвенция и имитация – можно применить к анализу текстов Ивана Вырыпаева. Так, активно используется принцип повтора, характерный для народных песен:

⁴⁰⁹ К. Сыска, *Неосентиментализм*, «Миргород» 2016, №1, с. 43.

Невыносимо долгие объятия:

ЧАРЛИ. Сейчас я беру тебя за руку и веду к алтарю.

МОНИКА. Сейчас я иду с тобой к алтарю.

Иллюзии:

Любовь это труд, это умение взять ответственность. Сандра, благодаря тебе, я понял, что такое ответственность. Это ведь самое главное быть ответственным за что-то. И быть благодарным. Быть благодарным и быть ответственным – вот и вся формула жизни. Ответственность и благодарность.

Танец Дели:

Пожилая женщина: Пора уже прекратить искать виноватого. Пора уже стать взрослым. Нам всем пора повзрослеть. Нам всем пора прекратить искать виноватого. Это первый признак взросление – прекратить искать того, кто виноват.

По музыкальному принципу варьирования построена композиция пьесы *Танец Дели*: она напоминает вариационный цикл, который развивался в русской классической музыке, в творчестве Михаила Глинки и его последователей, в котором мелодия темы не подвергалась изменениям, в отличие от прочих компонентов⁴¹⁰.

Как в музыке, так и в тексте вариационность предлагает адресату различные оттенки одной и той же темы, заставляет сосредоточиться на ее развитии, обращает внимание на само произведение, его фактуру, подчеркивает «материальность» произведения. В драматическом произведении построение текста по принципу музыкального произведения, конструирование самого текста, его синтаксиса, как музыкальной фразы является признаком креолизации текста⁴¹¹, свойственной перформативным произведениям. Акцентирование интонационно-ритмического рисунка драматического текста создает ощущение «живого» текста, приносимого здесь и сейчас, «сгущает» его, а вариативная композиция с ее подчеркнутой метадраматичностью требует максимального вовлечения читателя/зрителя, который следит за основной темой и ее разработкой, пытается «монтировать» отдельные части произведения в попытке воссоздания смысла.

Основным объектом внимания автора продолжает быть человек на грани, герой, переживающий кризис идентичности, но теперь это человек, помещаемый в сугубо бытовую ситуацию. Персонаж, по сути, и далее

⁴¹⁰ Энциклопедия классической музыки, оперы и балета: термины и понятия, url: <http://www.belcanto.ru/variations.html>

⁴¹¹ Принцип креолизации текста основан на сочетании в нем различных знаковых систем, вербальных и невербальных компонентов.

остается языковой функцией, продолжает существовать и реализовывать себя в языке, но автор как будто разочаровывается в его коммуникативных возможностях: язык становится антикоммуникативным. При этом контакт и взаимопонимание – с окружающими и с самим собой как «другим» не просто возможны: они необходимы, они являют собой абсолютный нравственный императив, что позволяет говорить об изменении философской парадигмы автора и его попытке преодолеть кризисное сознание личности постмодернизма, которое Валерий Тюпа определяет как дивергентное, принципиально эгоцентричное, предельно субъективированное⁴¹².

В *Иллюзиях* номинации действующих лиц лишены конкретики – в пьесе выступают Первая Женщина, Вторая Женщина, Первый Мужчина, Второй Мужчина (единственное, что конкретизирует персонажей – это указанный возраст). Препозитивная ремарка определяет порядок их выхода на сцену и определяет цель их присутствия:

На сцену выходит сначала одна женщина, чуть позже другая, потом выходит один мужчина, чуть позже другой. Они вышли только для того, чтобы рассказать зрителям истории двух супружеских пар.

Порядок выхода исполнителей на сцену и его очередность усиливает эффект максимального \ десантирования от рассказываемых событий: они никоим образом не отождествляются с изображаемыми персонажами, являясь лишь промежуточным звеном между текстом и адресатом.

Эффект очуждения усиливается благодаря тому, что каждый из рассказчиков обращается непосредственно к читателю, приветствует его, рассказывает о своих намерениях: «Здравствуйте. Я хочу рассказать вам об одной супружеской паре». Ненадежность, недостоверность рассказываемых историй проявляется не только в сюжетной линии, но и на уровне языкового дискурса. Отношение рассказчиков к их историям наводит на мысль о концептуальном «мерцании», когда невозможно определить степень искреннего погружения в текст и дистанцию от него. Например, накаляя степень мелодраматичности рассказом про связь брата с сестрой или рак груди одной из героинь, рассказчик тут же разрушает мелодраматизм, признаваясь в неискренности: «это была шутка». В тексте двадцать раз встречается ремарка «Пауза» (в том числе один раз «короткая пауза»). Такая частотность наводит на мысль о чеховской драматургии и значимости чеховских пауз в поэтике драматических произведений его авторства, а также семантика пауз в драматургии абсурда: в обоих случаях, как пишет Рольф-Дитер Клуге, пауза является маркером определенного состояния индивида в ситуации коммуникации, но сущность этих состояний различается:

⁴¹² См.: В. Тюпа, *Литература и ментальность...*, ук. соч., с. 39–46.

[...] паузы выражают у Чехова проблематичность коммуникации; у Беккета, напротив, основная экзистенциальная ситуация ожидающих героев – молчание, а диалоги являются перерывами молчания⁴¹³.

Паузы в тексте *Иллюзий* могут иметь «техническую функцию», маркируя событие рассказывания:

Небольшой перерыв, чтобы попить воды.

Паузы возникают в монологах, создавая иллюзию импровизированного «потока сознания», спонтанной речи героев:

[...] Сандра, я хочу тебя поблагодарить. Я хочу тебя поблагодарить.

Пауза.

Я благодарен тебе за ту жизнь, которую я прожил. [...].

Пауза маркирует завершение одной темы и переход к другой, и в этом значении пауза часто не только обозначается ремаркой, но и подчеркивается репликой:

И она встает и выходит из комнаты. И пауза.

Пауза.

Пауза может также выполнять функцию игры с читателем/зрителем: сообщая о том, что супружеская пара Сандра и Денни на самом деле были родными братом и сестрой, Первый мужчина выдерживает паузу, словно позволяя читателю «переварить» шокирующую информацию, чтобы разрешить напряжение – словно в музыке – опровержением собственных слов. Итак, паузы в *Иллюзиях* играют ту же роль, что и музыкальные паузы: они, как музыкальные цезуры, отграничивают фабульные линии, эскалируют напряжение или знаменуют его разрядку.

Черда обманов и недоразумений, нестабильное положение читателя, доверие которого к рассказчикам постоянно подрывается, проецируется на непосредственно языковую плоскость: как открытие Альберта, что мир не твердый, а мягкий и зыбкий, так и язык, который используют персонажи, с его обилием слов, банальностей и избитых истин, не внушает доверия, не служит средством истинной коммуникации, множит иллюзию. При этом герои не могут избавиться от языка, отказаться от него, они существуют в языке и одновременно стремятся к достижению

⁴¹³ См.: А. Криницин, *Поэтика и семантика пауз в драматургии Чехова* [в:] *Anton P. Cechov – der Dramatiker. Drittes internationales Cechov-Symposium Badenweiler im Oktober*, Munchen 2004, с. 176–186, url: <http://www.portal-slovo.ru/philology/41518.php>

взаимопонимания, к общению, к диалогу. В этом проявляется конвергентная стратегия пьесы, которая утверждает диалог как необходимый фактор существования. Итак, нам представляется, что конвергентное «я» персонажей пытается пробиться к сознанию «другого», стремится преодолеть языковое бессилие, утверждая возможность взаимопонимания, ведь истина, согласно Михаилу Бахтину, «принципиально неместима в пределы одного сознания», «требует множественности сознаний», «рождается в точке соприкосновения разных сознаний»⁴¹⁴.

Взаимопонимание и «просветление», восстановление гармонии, единение действительно происходит, хотя и вне языковой материи: в пьесе *Иллюзии* – в окончательном столкновении с незбылемыми и не допускающими двусмысленности истинами, выходящими за пределы языка, – со смертью и с космосом:

Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом переменчивом космосе? – спросил у космоса Альберт. И в эту самую секунду его сердце остановилось. Вот так умер Альберт.

Неосентиментальные элементы присутствуют также в пьесе *Пьяные*, но скорее в виде пародии и игры с конвенцией. Пьеса имеет вполне классическое деление на сцены и акты, персонажи обнимаются, целуются, плачут, что соответствует повышенной чувствительности сентиментального героя, но происходит это исключительно под влиянием алкоголя, это «маска», которую надевают герои, осознавая ее временность, реализация принципа театра в театре, при использовании методов психодрамы, целью которой является «инсайт», то есть:

[...] внезапное и невыводимое из прошлого опыта понимание существенных отношений и структуры ситуации в целом, посредством которого достигается осмысленное решение проблемы⁴¹⁵.

Кризис языка явственно проявляется в репликах героев, которые настолько неразборчивы, что нуждаются в авторском пояснении:

Марк: Тымж взя (ты можешь взять).

[...]

Марк: Хэч помч (хочу помочь).

Путь, который проходят герои и который отражается в языке, это путь от недоверия к уверенности и ясности, от неразборчивых фраз

⁴¹⁴ М. Бахтин, ук. соч., с. 135.

⁴¹⁵ *Психологический словарь*, url: <http://psychology.net.ru/dictionaries/psy.html?word=337>

к искренности, от «диалога глухих» и осознания того, что «мы потеряли контакт», к полному пониманию и метафизике, от рационального осознания бессмысленности существования к интуитивному поиску высшего смысла и признанию в том, что «слышишь шепот Господа в своем сердце»:

Роза: Эй, Марк?

Марк оборачивается.

Марк: Что?

Роза: Ты Иисус Христос?

Марк: Да.

Состояние «просветления», принятия «другого» и себя как «другого», обретение нравственных ориентиров, обретение «контакта», который потерян в обыденной жизни, возможно только в состоянии алкогольного опьянения, которое позволяет отказаться от своих амбиций, гордости, всех наносных ценностей окружающего мира и увидеть среди всей отвратительности и неприглядности окружающего мира «волшебную жемчужину любви», ведь как справедливо замечает Михаил Эпштейн в предисловии к книге Венедикта Ерофеева *Москва – Петушки*:

Выпивка – это способ сбить спесь с трезвого, который крепко стоит на ногах, говорит внятно и мерно, живет так, будто он телом и душой своей вполне владеет. А ну-ка, выпей, дружок, и увидишь, что не так уж всё тебе покорно, напрасно ты кичился своими привилегиями в этом мире: землю попить, смыслом владеть. Сходит гордыня трезвости⁴¹⁶.

Ирония, сопровождающая акробатические «па» героев, которым сопутствуют монологи внезапного обретения истины, превращается в «противоиронию»:

Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность – но уже без прямоты и однозначности⁴¹⁷.

Это тот карнавал, который руководствуется собственными правилами и законами существования и который, цитируя Эпштейна, «перестает быть карнавалом»:

⁴¹⁶ М. Эпштейн, *После карнавала. Обаяние энтропии или вечный Венечка* [в:] В. Ерофеев, *Оставьте мою душу в покое: Почти все*, Москва 1995, url: <http://www.emory.edu/INTELNET/pm.erofeev.html#s3>

⁴¹⁷ Там же.

Лора: Это сейчас ты так говоришь, Густав, потому что ты пьян, а утром, когда ты протрезвешь, ты будешь относиться ко всему совсем по-другому.

Густав: Я больше никогда не протрезвею, Лора.

Лора: Ты что, теперь будешь пить?

Густав: Нет, я больше никогда не буду пить, но я не буду трезветь.

Потребность «контакта», взаимопонимания и близости с другим человеком обнажается в героях, которые не способны мыслить рационально под влиянием алкоголя. Будучи не в состоянии приблизиться к истине в трезвом виде, они обретают ее, руководствуясь инстинктами, вглядываясь вглубь своей души, где сохранилась вера в возможность «услышать шепот Господа».

В пьесе *Летние осы кусают нас даже в ноябре* конвергентная стратегия, которая претерпевает кризис на вербальном уровне, реализуется на уровне языка тела и ощущений. Номинации персонажей – такая же условность, как и то, что с ними происходит: в списке действующих лиц – Елена, Марк и Йозеф, но в тексте пьесы они обращаются друг к другу: Сарра, Роберт и Дональд. Таким образом, каждый персонаж наделен и библейским, и европейским именем, а их диалоги затрагивают тему веры и ее утраты, Бога и спасения.

Как в драматургии абсурда, события пьесы лишены возможности какого-либо логического осмысления: Марк-Роберт, муж Елены-Сарры, добивается от нее ответа на вопрос, какого мужчину она принимала в доме в прошлый понедельник, Елена-Сарра утверждает, что это был Маркус, брат Роберта, что подтверждает и сам Роберт, и все те, кого она призывает в свидетели. Друг Сарры и Роберта Йозеф-Дональд утверждает, что это невозможно, поскольку Маркус был в это время у него в гостях, что также подтверждается всеми, кому Дональд звонит с просьбой подтвердить его слова. Абсурдные диалоги в обстановке, лишенной какой-либо конкретности и предметности, прерываются время от времени фразой, выведенной в заглавие, *Летние осы кусают нас даже в ноябре*, подчеркивается принцип организации речи в соответствии с определяемой Ольгой Бурениной абсурдистской эстетикой:

[...] абсурд – это констатация смыслового, логического, бытийного и, соответственно, языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире. Тем самым абсурд как адепт “конца света”, вселенского хаоса, “ничто” вплотную связан с кризисом культуры и проблемой его интерпретации⁴¹⁸.

⁴¹⁸ О. Буренина, *Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина* [в:] *Абсурд и вокруг*, под ред. О. Бурениной, Москва 2004, с. 25–26.

Ощущение «масочности» персонажей подчеркивается не только запутанной номинацией, но также квази-диалогом: пытаясь наладить коммуникацию и прояснить ситуацию, герои только отдаляются друг от друга, и крик Марка-Роберта: «Что здесь сейчас происходит?» – это риторический вопрос, который усугубляет чувство потерянности героев. Любая попытка восстановить причинно-следственные связи действия и логику диалогов разрушается:

Марк: Ну что ты молчишь, Дональд?
Йозеф: Летние осы кусают нас даже в ноябре⁴¹⁹.

Экзистенциальное ощущение безысходности, одиночества и хаоса проступает в лирических откровениях, которые носят исповедальный характер:

Марк: ну почему жизнь такая жалкая штука? Почему она ничего не стоит? Почему повсюду ложь, лицемерие и грязь? Столько грязи вокруг. Грязный, изуродованный мир. Зачем все это? Для чего Господь создал мир таким чудовищно жестоким? Зачем он послал в мир своего сына, чтобы мир распял Его? Он послал в мир своего сына, чтобы мир распял его, но миру это никак не помогло. Эта жертва не спасла мир, как мы думаем.

Но эти откровения скорее не воспринимаются остальными героями серьезно, как и их клятвы в том, что они говорят правду, как и признание Сарры, что у нее любовный роман с Маркусом (что она позднее сама же и опровергает), как и странная история Дональда о том, как он съел палец собственной жены. Все клятвы, рассуждения и признания все равно не проясняют ничего в окружающем мире, не привносят в него смысл, который они пытаются найти. И вывод, к которому приходят герои, о том, что «весь этот мир простая бессмыслица», не только поиск фактов в нем не имеет смысла, но и все их утверждения, их знания о мире, их уверенность в чем-либо – это иллюзия смысла, а каждая очередная маска, которую они примеряют на себя, отдаляет их друг от друга и усиливают ощущение бессмысленности и безнадежности происходящего:

Елена: А о чем ты думал, Роберт?
Марк: Я не знаю. Наверное, о том, что летние осы кусают нас даже в ноябре.
Йозеф? А что это означает, Роберт.
Марк: Я не знаю.

⁴¹⁹ Данная и последующие цитаты из пьесы *Летние осы кусают нас даже в ноябре* Ивана Вырыпаева приводятся по источнику: И. Вырыпаев, *Летние осы кусают нас даже в ноябре* [в:] *Его же, Пьесы...*, ук. соч., с. 245–290.

Герои чувствуют себя несчастными и находят причину своих несчастий: она в свободе выбора, в том, что имея эту свободу, человек не в состоянии выбрать то, что лучше для него, его стремление поддаться действительность рационалистическому осмыслению заводит его в тупик:

Елена: Причина в том, что в нашей жизни нет никого, кроме нас самих, мы живем сами по себе, мы сами с собой наедине. Мы одни [...].

Марк: [...] если уж и говорить о главной проблеме, так она именно в том, что мы умны. Не все, но многие из нас. И ведь тот, кто умен, тот и несчастен. [...] Поэтому мы и страдаем, потому что мы все знаем, а то, о чем мы не знаем, о том мы догадываемся [...].

Словно герои чеховской драматургии, персонажи *Летних ос* противопоставлены друг другу, не окружающему миру, а чему-то невыразимому, что заставляет их страдать и чувствовать себя глубоко несчастными, уставшими и одинокими. Их состояние можно передать, цитируя Фридриха Ницше:

Мы потеряли устойчивость, которая давала возможность жить, – мы некоторое время не в силах сообразить, куда нам идти⁴²⁰.

Реплики героев создают ощущение иррационализма, одиночества и отсутствия взаимопонимания в духе философии абсурда, однако было бы неверным говорить о полной реализации в тексте идей театра абсурда, скорее можно говорить о «постабсурде», который используя приемы абсурда (отсутствие причинно-следственных связей, нарушение процесса коммуникации, отказ от сюжета и фабулы в традиционном понимании, концентрация поэтизированных образов) представляет совсем иное мироощущение. Постабсурд в толковании современных исследователей понимается как:

[...] развитие основных эстетических параметров антитеатра, воплощаемые уже иными творцами, с помощью оригинальных творческих подходов, порой противоположного характера. Такие тенденции проявляются в использовании основных мотивов театра абсурда, творческих установок, схематичных персонажей, эффекта “шоковой” терапии. [...] Автор следует не внутренней логике абсурда, когда это является основополагающей установкой, но использует внешние атрибуты антитеатра:

⁴²⁰ Ф. Ницше, *Воля к власти Опыт переоценки всех ценностей*, пер. Е. Герцык и др., Москва 2005, url: http://www.e-reading.club/chapter.php/105342/2/Nicshe_-_Volya_k_vlasti_Opyt_pereocenk_i_vseh_cennosteii.html

марионеточные персонажи, довлеющая неизвестность, схематичность действия, языковая игра⁴²¹.

В *Летних осах* нет признаков кризиса и девальвации языка как таковых: реплики персонажей вполне логичны и закончены, кризис выражен на уровне коммуникации и расхождения означающего и означаемого: монологи персонажей о грязи и несправедливости в мире, о выборах президента и бомбардировках Ирака имеют не больший смысл, чем фраза «летние осы кусают нас даже в ноябре». Тем не менее взаимопонимание достигается: если не на уровне вербальной коммуникации, то на уровне физических ощущений, интуитивного, чувственного, «упрощенного» восприятия действительности, не отягощенного рациональным познанием. Персонажи единогласно утверждают, что в их несчастье виновен на самом деле дождь, который льет уже три дня, и это не менее абсурдное открытие сближает их, дает им ощущение внезапного счастья. Финальная ремарка гласит:

Марк, Елена и Йозеф щекочут друг друга и смеются.

Радость и легкость от обретенной гармонии, своего рода катарсическое облегчение после всех высказанных подозрений, упреков и признаний, гармония, возникающая на невербальном уровне, которая позволяет принять себя и другого и выйти из позиции оценивающего – такова развязка пьесы. Это не выход в реальность, а скорее создание новой реальности, в которой царят интуитивность, ощущение, простота восприятия. Алеся Шавель усматривает в этом различие драмы абсурда от постабсурда:

[...] если для драмы абсурда важно показать бесперспективность бытия, то постабсурдистская драма показывает его вторичность, неестественность, искусственность. Мир драматурга-постабсурдиста – это мир-презентация, демонстрирующая не столько отсутствие «реальности-нормы», сколько забвение этой реальности. [...] Источником абсурда в постабсурдистской драме по-прежнему является раздвоенность человеческого бытия, двоимирие, однако природа двоимирия нова: альтернативная, «абсурдная» реальность является тварной, созданной по желанию и воле персонажа. Постабсурд показывает, как человек бежит из абсурда в абсурд, словно надеясь, что абсурд, который он создаст, будет лучше, справедливее, великодушнее того, от которого он сбежал. Подобное непринужденное

⁴²¹ О. Сенькова, *Взаимодействие традиции и эксперимента в ранней драматургии Пинтера* [в:] *Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг'еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча: матэрыялы XII Міжнар. навук. канф.*, ч. I., рэд. Г. Бутырчык, Мінск 2016, url: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/141575/1/Сенькова%20О_Взаимодействие%20традиции%20и%20эксперимента%20в%20ранней%20драматургии%20Пинтера.pdf

оперирование множеством миров обусловлено и характером нового века – в частности, широким распространением виртуальной реальности, дающей человеку возможность множить лики своего одиночества, рядить его в маски. Если раньше индивидуум, не согласный с мнением общества, должен был вступить с ним в противоборство, то сейчас необходимость в радикальных мерах отпала: индивидуум может легко создать собственный мир, став в нем королем и богом одновременно, что отражено современной драматургией. [...] Драма абсурда оперирует максимально обезличенными, схематичными персонажами-марионетками. Постабсурдистская драма – персонажами-актерами, умеющими подстраиваться под любые декорации. [...] Постабсурдистский “актер” проявляет инициативу: выбирает сценарий своей иррациональности, корректирует игру в зависимости от обстоятельств⁴²².

Дидактический пафос, утверждение необходимости «контакта» с метафизикой, попытка проанализировать состояние современного человека и вернуть ему внутреннюю гармонию, «акцент на аутентичность, искренность и новизну», о котором пишет Эпштейн, рассуждая о выходе современной литературы за пределы постмодернизма⁴²³, в пьесе *Летние осы* воплощается в пределах постмодернистской конвенции при использовании приемов постабсурдистской драмы, которые становятся адекватным отражением современной действительности.

В пьесе *Солнечная линия*, опять же вполне классической в плане визуального облика, где появляются уже привычные для текстов Вырыпаева персонажи с европейскими, «нейтральными» именами – Вернер и Барбара, диалоги героев также построены в ключе абсурдистской драмы – невозможность контакта и коммуникации, отсутствие понимания, одиночество и отчуждение персонажей делает бессмысленным их предпринятые попытки прийти к какому-либо положительному результату. Все попытки «раскрыть» себя «другому», «рассказать» свою боль, преодолеть расстояние и ощутить внутреннее единство безуспешны, но эта безуспешность преодолевается на ином уровне взаимодействия, путем выхода на «новый уровень» инаковости, позволяющий достичь той степени отстранения, которая – парадоксально – делает возможным переход от отчуждения и отсутствия контакта – к реальной встрече двух сознаний в ситуации обнажения приема театра в театре, когда герои, надевая маски в соответствии с принципами психодрамы, вдруг видят друг друга по-настоящему, обретают подлинный контакт и способность принять

⁴²² А. Шавель, *Постабсурд в русскоязычной драматургии Беларуси начала XXI века* [в:] *В контексте науки и культуры*, Новополоцк 2013, url: http://elib.psu.by/bitstream/123456789/20068/1/Шавель_c208-211.pdf

⁴²³ М. Эпштейн, *Модерн в русской литературе*, Москва 2005, с. 449.

«другого» во всех его противоречиях, их реплики звучат в унисон, они параллельны, приобретают диалогическое единство, поэтическую возвышенность и ритмическую согласованность:

Барбара: Такой смелый!

Вернер: Такая легкая!

Барбара: Уверенно стоишь на ногах и смотришь прямо в глаза.

Вернер: Открыта ко всему.

Барбара: Даришь столько силы.

Вернер: Уважения к самому себе.

Барбара: Ничего не требуешь и освобождаешь.

Вернер: Ни от кого не зависишь.

Барбара: Чувствуешь бесконечную благодарность.

Вернер: И ни на что не надеешься.

Барбара: И всегда все имеешь. [...]

Таким образом, «диалог согласия» Михаила Бахтина становится возможным путем невербального общения, максимального отстранения. Это те приемы, которые позволяют перейти от «дивергентного Я-сознания», в терминологии Валерия Тюпы, которое воплощает эгоцентричную картину мира, сознания, сосредоточенного на самом себе и на своем личном существовании, стремящегося к полной, неограниченной свободе саморазвития, к другому типу ментальности, а именно «конвергентному» (диалогизированному, солидаритарному) Ты-сознанию, направленному на «другого», стремящемуся к «диалогу сознания», где фактор личной свободы сознательно ограничивается мыслью о неограничении свободы «другого»⁴²⁴.

Речевая организация пьес Ивана Вырыпаева отражает этапы изменений, которые происходят в авторском мировоззрении и картине мира его произведений: от «жестких» пьес с обилием использованных речевых жанров, с гротескным субъектом, в ведение которого отдается ремарка, с особой сегментацией текста, ритуализацией речевого дискурса, с обнажением искусственности и театральности происходящего к более поздним текстам, в который кризис языка, а точнее кризис диалога стремится преодолеть себя за счет невербальных методов, использования приемов психодрамы, постабсурда, противоиронии. Персонажи Ивана Вырыпаева существуют в языке, даже при полном ощущении его несостоятельности в процессе коммуникации, они вновь и вновь пытаются ответить на вопрос, как понять самих себя и друг друга, когда это понимание кажется абсолютно невозможным, как выйти на тот уровень сознания, который позволит

⁴²⁴ См.: В. Тюпа, *Литература и ментальность...*, ук. соч., с. 13–19.

принять «другого» в себе и «другого» в мире со всеми его противоречиями, страхами и потерянной, пытаются восстановить Космос из Хаоса⁴²⁵.

Музыкальные принципы построения текстов, как на уровне композиции (*Кислород*), так и на уровне построения отдельной реплики, ритмизованное слово, лиризация, перформативная нагрузка слова – вот те основные элементы поэтики драматических произведений Ивана Вырыпаева, подчеркивающие перенос действия из сюжетно-фабульной сферы восприятия в область эмоционального осознания⁴²⁶, а также создается особый, перформативный тип контакта с читателем/зрителем, стремящийся активизировать его рецептивную позицию и подчеркивающий его предельную субъективность и единичность.

⁴²⁵ О «восстановлении Космоса из Хаоса» пишут Наум Лейдерман и Марк Липовецкий в связи с их концепцией «постреализма» как направления, пришедшего на смену постмодернизму в попытке найти экзистенциальное и метафизическое осмысление современной действительности. См.: Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература (1950–1990)*: В 2-х томах, т. 2, Москва 2006, с. 224–237.

⁴²⁶ См.: Т. Семьян, *Разрушение визуальных канонов в тексте современной драмы...*, ук. соч., с. 145.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данного исследования был анализ авторских стратегий в драматургических текстах Ивана Вырыпаева на общем фоне развития современной российской драматургии. Популярность автора в России и за рубежом, постоянный интерес к его творчеству, обозначение его текстов «манифестами» нового театра подтверждают значимость произведений Вырыпаева в современном литературном и театральном процессах.

Авторские стратегии представляются одним из наиболее продуктивных направлений анализа новейшей драматургии в связи с характерными для нее процессами усиления авторского сознания, перформатизацией драматического текста, который становится пространством активной коммуникации автора и реципиента, «незавершенностью», в основе которой отказ от миметического представления события в пользу наррации, события рассказывания, внешней бессобытийности, отказ от построения персонажа как целостного образа, автореферентность языка, деконструкция традиционных драматических элементов: ремарки, реплики, изменяющая традиционный визуальный облик драматического текста. Слово в современной драме приобретает характер «действенного», «деятельного», оно становится источником воздействия на адресата как полноправного участника становления «текста», которое и является непосредственным содержанием драмы. События, основная интрига, собственно драматический конфликт и его разрешение переносятся в плоскость языка. Ритуализация слова, текст как символическое пространство словесной игры, столкновения значений и смыслов приходит на смену традиционным элементам пьесы.

Перформативность в таком контексте видится аналогом метатеатральности, автор стремится обнаружить себя, слово стремится преодолеть вербальность, читатель становится интерактивным участником процесса генерации смысла.

Творчество Ивана Вырыпаева можно соотнести с направлением миддл-литературы в его попытке расширить круг реципиентов его произведений, соответствовать требованиям рынка и в то же время затрагивать сложнейшие философские вопросы онтологии личности в современном мире. В творчестве Ивана Вырыпаева можно условно выделить несколько этапов,

которые последовательно отражают формирование философско-эстетической концепции автора в направлении от «постмодернистской чувствительности» с предельно индивидуальным сознанием к конвергентному диалогическому сознанию, для которого взаимопонимание, открытость на «другого» и умение увидеть «другого» в себе возводятся в категорию морального императива.

«Всякое нормальное искусство вызывает ожог» – говорит Дмитрий Быков в выпуске передачи *Литература про меня* с Иваном Вырыпаевым⁴²⁷. Современный театр не исключение: усиление авторского сознания в драме, эксперименты в области композиции и языка призваны достичь того эффекта, которого хотел добиться Гамлет, показывая Клавдию постановку *Убийства Гонзаго*: «Вопьюсь в его глаза, проникну до живого»⁴²⁸. Иван Вырыпаев, используя приемы постмодернизма, приемы массовой литературы, создает драматические тексты, перформативные по своей природе, в которых выражает свою эстетико-философскую концепцию, в основе которой лежит стремление к диалогу, взаимопониманию и контакту с «другим». Текст как пространство встречи со зрителем, как многоуровневое пространство диалога и как проект – суть оригинальности и специфики творчества Ивана Вырыпаева.

В анализируемых нами текстах воплощаются принципы постмодернистской эстетики: отсутствие конечной истины, неопределимость границы между реальностью и иллюзией, нелинейная структура. Но в отличие от «смерти» автора в основе формулы театра Ивана Вырыпаева находится автор-демиург, автор-мистификатор, функции которого в пространстве текста неограничены: он множит персонажей, создает своих собственных двойников, акцентируя, что все представленные события – лишь плод его воображения, он ведет искусную игру не только со зрителем, но и с самим собой, перекладывая свои функции на других персонажей или, наоборот, подчеркивая, что они являются исключительно его воплощением. Таким образом, «событие рассказывания» распространяется также на образ автора, становится рассказыванием об авторе. «Ненадежность» повествования – как субъектного, так и авторского – подчеркивают незавершенность субъекта не только для внешнего восприятия, но и для него самого, незавершенность, которая диктует потребность постоянного вопрошания о мире, о себе в мире, о смысле и возможности его постижения. Нестабильность времени и пространства, обращение ко времени «здесь и сейчас» как воплощению хаотичной и неотрефлексированной реальности помещает героев в ситуацию необходимости постоянного поиска критериев

⁴²⁷ И. Вырыпаев, *Литература про меня*, ведущий Д. Быков, 25.06.2015, url: <https://www.youtube.com/watch?v=PjJbM6SNS50>

⁴²⁸ У. Шекспир, *Гамлет, принц датский*, пер. М. Лозинский, url: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet5.txt>

подлинности бытия и в то же время не позволяет формулировать категоричных и окончательных ответов на задаваемые вопросы.

Наше исследование не претендует на исчерпывающее, что естественно в связи с тем, что интересующий нас автор является активным участником современного литературного и театрального процесса. Выявленные нами тенденции и стратегии в творчестве Ивана Вырыпаева могут найти подтверждение или же быть опровергнуты в тех произведениях, которые еще будут написаны.

В соответствии с ограниченным объемом данного исследования мы могли только наметить некоторые направления анализа современного драматургического текста, которые нуждаются в последовательном, систематическом изучении, как, в частности авторские стратегии в драматургическом тексте, а также перформативность современной драмы как целостная эстетика, определяющая специфику субъектно-объектной организации текста.

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОЧНИКИ

- Вырыпаев И., *13 текстов, написанных осенью*, Москва 2005.
- Вырыпаев И., *Город где я*, url: <http://www.e-reading.club/book.php?book=12750> (19.01.2017).
- Вырыпаев И., *Пьесы*, Москва 2016.
- Вырыпаев И., *Сны*, url: http://www.theatre-libraryyuk.ru/files/v/vyrypaev/vyrypaev_1.html (18.01.2017).
- Калидаса, *Малявика и Агнимитра*, пер. К. Бальмонта, 1916, url: http://az.lib.ru/k/kalidasa/text_1916_malyavika_i_agnimitra.shtml (8.02.2017).

ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА НА ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК:

- Wyrypajew I., *Dream works*, tłum. K. Gruszka, «Nowa dramaturgia» 2013, nr 10, s. 4–77.
- Wyrypajew I., *Iluzje*, tłum. A.L. Piotrowska, «Dialog» 2011, nr 9, s. 108–126.
- Wyrypajew I., *Lipiec*, tłum. A.L. Piotrowska, «Dialog» 2008, nr 7–8, s. 88–106.
- Wyrypajew I., *Pijani*, tłum. A.L. Piotrowska, «Dialog» 2015, nr 1, s. 138–180.
- Wyrypajew I., *Sny*, tłum. A. Moskwin, «Dialog» 2003, nr 1–2, s. 99–105.
- Wyrypajew I., *Taniec Delhi*, tłum. K. Gruszka, 5.07.2009, url: <https://docer.pl/doc/xsnv1e0>.
- Wyrypajew I., *Tlen*, tłum. A.L. Piotrowska, «Dialog» 2003, nr 6, s. 56–75.

ЛИТЕРАТУРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- «Театр». *Книга о новом театре* [сборник статей], Санкт-Петербург 1908.
- Агеева Н., *Поэтика современной отечественной монодрамы*, «Вестник Новосибирского государственного педагогического университета» 2013, №6 (16), с. 168–176.

- Андреева В., *Проблема коммуникативной стратегии и тактики: подходы к пониманию и истории изучения вопроса*, «Лингвистика и педагогика» 2015, № 2 (15), с. 21–29.
- Барт Р., *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*, пер. с фр., ред. Г. Косикова, Москва 1989.
- Бахтин М., *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1970.
- Бахтин М., *Проблемы творчества Достоевского*, Москва 1972.
- Бахтин М., *Эстетика словесного творчества*, Москва 1986.
- Берг М., *Литературократия. Проблема присвоения и распределения власти в литературе*, Москва 2000.
- Болотян И., «Новая драма» [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, Кемерово 2011, с. 352–354.
- Болотян И., *Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века* [диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук], Москва 2008.
- Валуева Н., «Миддл-литература» как составляющая современного литературного процесса, «Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди» 2012, Вип. 1(1), с. 31.
- Виноградов В., *О языке художественной литературы*, Москва 1959.
- Вислова А., *Русский театр на сломе эпох*, Москва 2009.
- Владимиров С., *Действие в драме*, Ленинград 1972.
- Генис А., *Иван Петрович умер*, Москва 1999.
- Голованева М., *Коммуникативно-когнитивное пространство русской драмы (на материале русских пьес 1980–2000 годов)*, Астрахань 2011.
- Головчинер В., Русанова О., *К проблеме условности в литературе (статья первая: К истории вопроса)*, «Вестник ТГПУ» 2014, № 11 (152), с. 9–15.
- Головчинер В., *Эпическая драма в русской литературе XX века*, Томск 2007.
- Гончарова-Грабовская С., *Новая драма рубежа XX–XXI вв. и полемика вокруг* [в:] *Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы*, под ред. М. Черняк, Санкт-Петербург 2007, с. 100–107.
- Гончарова-Грабовская С., *Жанровые модификации трагикомедии в русской драматургии конца XX века* [в:] *Twórczość Elizy Orzeszkowej i kultura białoruska* [zbiór artykułów naukowych], red. S. Musyjenko, Grodno 2002, с. 226–237.
- Гончарова-Грабовская С., *Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века)* [учебное пособие для студентов специальности Русская филология], Минск 2003.
- Гофман И., *Представление себя другим в повседневной жизни*, пер. А. Ковалева, Москва 2000.
- Давыдова М., *Конец театральной эпохи*, Москва 2005.
- Деррида Ж., *Письмо и различие*, пер. А. Гараджи, Санкт-Петербург 2000.

- Екабсонс А., *К вопросу о трансформации родовых признаков в современной драматургии*, «Вестник Челябинского государственного университета» 2012, №5 (259), Вып. 63, с. 38–44.
- Есаулов И., *Пасхальность русской словесности*, Москва 2004.
- Жанр как инструмент прочтения* [сборник статей], под ред. В.И. Козловой, Ростов-на-Дону 2012.
- Журчева О., *Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*, Самара 2007.
- Журчева О., *Жанровый канон в новейшей русской драме*, «Вестник ЧПГУ» 2016, №1, с. 89–93.
- Журчева О., *Природа конфликта в новейшей драме XXI века [в:] Новейшая драма XX–XXI вв: проблема конфликта*, под ред. Т. Журчевой, Самара 2009, с. 18–27.
- Журчева О., *Формы выражения авторского сознания в новейшей русской драме*, «Acta universitatis Lodziensis Folia Litteraria Rossica» 2014, №7, с. 277–285.
- Забалуев В., Зензинов А., *Между медитацией и «ноу хау»: Российская новая драма в поисках самой себя*, «Современная драматургия» 2003, №4, с. 163–166.
- Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*, под ред. Е. Цурганова, Москва 2004.
- Звягинцева Е., *Понятие «другого» в творчестве Э. Левинаса*, «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики» 2014, №5 (43), ч. I, с. 92–94.
- Зингерман Б., *Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй*, Москва 1979.
- Ильин И., *Постмодернизм. Словарь терминов*, Москва 2001.
- Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания* [сборник статей], Москва 1994.
- История западноевропейского театра в 8 т., т.1. От средних веков до конца XVII века*, под ред. Г. Бояджиева, Москва 1957.
- Канафеева В., *По ту сторону индивидуального ада. «Невыносимо долгие объятия» Ивана Вырыпаева в театре Практика*, «Современная драматургия» 2016, №4, с. 185–187.
- Корман Б., *Изучение текста художественного произведения*, Москва 1972.
- Краткая литературная энциклопедия в 9 т.*, под ред. А. Суркова, Москва 1962–1978.
- Кузьмичев И., *Литературоведение XX века. Кризис методологии*, Нижний Новгород 1999.
- Купреева И., *Рецепция чеховской традиции российской драматургией конца XX – начала XXI веков*, «Гуманитарные и юридические исследования. Научно-теоретический журнал» 2016, №4, с. 227–234.

- Лавлинский С., „*Действие как проблема*” в теории драмы [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 4, Кемерово 2013, с. 7–18.
- Лавлинский С., *Перформативный потенциал новейшей драматургии* [в:] *Литература и театр: проблемы диалога*, под ред. Л. Тютелова, Самара 2011.
- Лавлинский С., *Перформативные аспекты драматургии Александра Струганова*, «Новый филологический вестник» 2012, №1 (20), с. 45–55.
- Леман, Х.-Т. *Постдраматический театр*, Москва 2003.
- Леман Х.-Т., *Постдраматический театр*, пер. Н. Исаевой, Москва 2013.
- Липовецкий М., Боймерс Б., *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*, Москва 2012.
- Липовецкий М., *Диапазон «промежутка» (эстетические течения в литературе 80-х годов)*, «Общественные науки и современность» 1993, №1, с. 51–57.
- Липовецкий М., *Паралогии. Трансформации (пост) постмодернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов*, Москва 2008.
- Липовецкий М., *Русский постмодернизм*, Екатеринбург 1997.
- Лотман Ю., *Структура художественного текста*, Москва 1970.
- Манн Ю., *Автор и повествование* [в:] *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*, Москва 1994, с. 431–480.
- Маньковская Н., *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург 2000.
- Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 тт.*, под ред. С. Токарева, Москва 1988.
- Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема действия*, под ред. Т. Журчевой, Самара 2014.
- Новейшая драма рубежа XX–XIX веков. Проблема жанра*, под ред. Т. Журчевой, Самара 2015.
- Орлова Е., *Образ автора в литературном произведении. Учебное пособие*, Москва 2008.
- Остин Дж., *Три способа пролить чернила*, Санкт-Петербург 2006.
- Остин Дж., *Как производить действия с помощью слов*, Москва 1999.
- Остин Дж., *Слово как действие*, «Новое в зарубежной лингвистике» 1986, вып. 17, с. 22–130.
- Павис П., *Словарь театра*, Москва 2003.
- Павлов А., *Событие рассказывания в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня»)*, «Вестник КемГУ» 2012, №3 (51), с. 197–202.
- Подковырин Ю., *Событие исполнения*, «Миргород» 2016, №2, с. 71–78.
- Постмодернизм, Энциклопедия*, под ред. А. Грицанова, М. Можейко, Минск 2001, с. 7.
- Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, под ред. С. Лавлинского, А. Павлова, Кемерово 2011.

- Прозоров В., Автор [в:] *Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*, под ред. Л. Чернец, Москва 1999.
- Рахманова Т., *Житийная мотивность в «Июле» Ивана Вырыпаева*, «Современная драматургия» 2012, № 1, с. 192–194.
- Руднев П., *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии*, Москва 2018.
- Рыжаков В., *Иван Вырыпаев. Человек, которого я не знаю*, «Театр» 2004, №5, с. 7.
- Сахновский-Панкеев В., *Драма: конфликт. композиция. сценическая жизнь*, Ленинград 1969.
- Свербилова Т., *Трагикомедия в советской литературе*, Киев, 1990.
- Семенецкая О., Синицкая А., *Монолог*, «Миргород» 2016, №2, с. 101–104.
- Семьян Т., *Перформативный характер текста современной отечественной драмы*, «Уральский филологический вестник» 2012, вып. 1, с. 167–177.
- Смелянский А., *Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века*, Москва 1999.
- Современная русская литература конца XX-начала XXI века*, под ред. С. Тиминой, Москва 2011.
- Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник*, под ред. И. Ильина, Е. Цургановой, Москва 1996.
- Теория литературных жанров*, под ред. Н. Тамарченко, Москва 2011.
- Теория литературы в 2 томах*, под ред. Н. Тамарченко, т. 1, Москва 2004.
- Титова Г., *Творческий театр и театральный конструктивизм*, Санкт-Петербург 1995.
- Тынянов Ю., *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977.
- Тюпа В., *Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ)*, Москва 2001.
- Тюпа В., *Дискурсные формации. Очерки по компаративной нарратологии*, Москва 2000.
- Тюпа В., *Драма как тип высказывания*, «Новый филологический вестник» 2010, №3 (14), с. 7–16.
- Тюпа В., *Коммуникативные стратегии теоретического дискурса*, «Критика и семиотика» 2006, № 10, с. 36–45.
- Тюпа В., *Литература и ментальность*, Москва 2009.
- Тюпа В., *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова)*, Тверь 2001.
- Тютелова Л., *Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме*, «Вестник самарской гуманитарной академии» 2011, № 2, с. 158–169.
- Уилбер К., *Интегральная психология: Сознание, Дух, Психология, Терапия*, под ред. А. Киселева, Москва 2004.
- Федоров В., *О природе поэтической реальности*, Москва 1984.

- Фишер-Лихте Э., *Эстетика перформативности*, Москва 2015.
- Фрайзе М., *После изгнания автора: литературоведение в тунике?* [в:] *Автор и текст*, под ред. В. Марковича, В. Шмида, Санкт-Петербург 1996, с. 25–32.
- Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*, пер. Г. Косиков, Москва 2000.
- Хализев В. *Теория литературы*, Москва 1999.
- Хализев В., *Драма как род литературы: Поэтика, генезис, функционирование*, Москва 1986.
- Шевченко Е., *Проблема сценичности российской «новой драмы»*, «Acta Universitatis Lodzianis, Folia Litteraria Rossica. Zeszyty specjalne» 2013, с. 57–67.
- Шмид В., *Нарратология. Языки славянской культуры*, Москва 2003.
- Шуников В., *Нарративизация новейшей российской драмы*, «Вестник РГГУ» 2011, №7(69), с. 67–74.
- Эпштейн М., *Постмодерн в России*, Москва 2000.
- Эпштейн М., *Постмодерн в русской литературе*, Москва 2005.
- Эсслин М., *Театр абсурда*, пер. Г. Коваленко, Санкт-Петербург 2010.
- Якубова Н., *Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е – 2010-е годы*, Москва 2014.

ЛИТЕРАТУРА НА ПОЛЬСКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

- Abaulin D., *Tlen i magia*, tłum. A. Kruk, «Dialog» 2003, nr 6, с. 98–97.
- Biegluk-Leś W., *Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. Tlen Iwana Wyrypajewa*, «Białostockie Studia Literaturoznawcze» 2014, nr 5, с. 371–392.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Burzyńska A., Markowski M., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009.
- Burzyńska A., *Od metafizyki do estetyki*, «Teksty Drugie» 2002, nr 1–2, с. 64–80.
- Charko-Klekot P., *Iwan Wyrypajew i melodia tekstu dramatycznego*, «Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze» 2015, t. 25, с. 86–95.
- Chojka J., *Odkłamywanie. Nowa dramaturgia rosyjska*, «Dialog» 2004, nr 4, с. 150–161.
- Crawley J., *Przekłete teraz*, «Dialog» 2015, nr 1, с. 129–137.
- Czemarmazowicz M., *Dramat jako (literacki) performance*, «Tekstualia. Palimpsesty literackie, artystyczne, naukowe» 2011, nr 3 (26), с. 54.
- Domańska E., *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, «Teksty Drugie» 2007, nr 5, с. 48–61.
- Duda A., *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011.
- Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2009.

- Erving G., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor 1959.
- Fisher-Lichter E., *Estetyka performatywności*, Kraków 2008.
- Geertz C., *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, tłum. Z. Pucek, Kraków 2003.
- Gondowicz J., *Szept Boga w sercu*, «Dialog» 2015, nr 1, c. 181–183.
- Kapusta A., *Od rytuału do mitu? Teatr Śmierci Tadeusza Kantora jako fakt antropologiczny*, Kraków 2011.
- Kopka K., *Dramaty generacji „P”* [B:] *Lepsi! I cztery inne kawałki dramaturgiczne z dzisiejszej Rosji*, Gdańsk 2003, c. 12.
- Kopka K., *Iwana Wyrpajewa walka o oddech*, «Dialog» 2003, nr 6, c. 96–97.
- Kosiński D., *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków 2016.
- Kosiński D., *Słownik wiedzy o teatrze*, Bielsko-Biała 2005.
- Kristeva J., *Modern Theatre Does Not Take (a) Place* [B:] *Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, transl. A. Jardine, T. Gora, Michigan 2000, c. 277–281.
- Łębkowska A., *O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.
- Łuba D., Matras A., *Iwan Wyrpajew: Showman jako nowy model artysty teatru* [B:] *Performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, W. Świątkowska, Kraków 2013.
- Markowski M., *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, «Pamiętnik Literacki» 2000, z. 1, c. 239–244.
- Mazurek H., *Postmodernistyczne gry z tradycjami w świecie tekstów nowej dramaturgii rosyjskiej* [B:] *Literatury wschodniosłowiańskie w kregu europejskich idei estetyczno-filozoficznych*, red. A. Wieczorek, Opole 2007, c. 239–245.
- Mazurek H., *Przypowieści z refrenem. O dramaturgii Iwana Wyrpajewa* [B:] *Z przemian gatunkowych w literaturze rosyjskiej XX i XXI wieku*, red. H. Mazurek, J. Gracla, Katowice 2008, c. 84–95.
- Mięsowska L., *Gra-nie w postmodernizmie*, Katowice 2007.
- Mięsowska L., *Gry w dramacie w najnowszym scenopisarstwie rosyjskim* [B:] *Dialog, gra, intertekst w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. H. Mazurek, Katowice 2004, c. 221–231.
- Mięsowska L., *Między postkomunizmem a postmodernizmem. Najnowszy dramat rosyjski w poszukiwaniu tożsamości kulturowej*, «Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia» 2016, nr 4, c. 59–77.
- Mięsowska L., Pawletko B., *Biblia w obrazkach. Iwana Wyrpajewa gry z (pop)kulturą* [B:] *Studia Pragmalingwistyczne. Rok III/2011: Kultura popularna – części i całości. Narracje w kulturze popularnej*, red. B. Owczarek, J. Frużyńska, Warszawa 2011, c. 371–382.
- Moskwin A., *Współczesny teatr rosyjski: krytyka teatralna i wywiady*, Warszawa 2010.
- Narratology: An Introduction*, ed. J. A. Garcia Landa, S. Onega, London 1996.
- Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [B:] *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, Kraków 2001.

- Osińska K., *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, Gdańsk 2010.
- Osińska K., *Gry z przeszłością. Uwagi na marginesie Festiwalu Złota Maska*, «Dialog» 2004, nr 7, c. 176–185.
- Pavis P., *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*, «Dialog» 1989, nr 8, s. 102–117.
- Performatyka: źródła i perspektywy*, red. J. Tyszka, Poznań 2014.
- Popczyk-Szczęśna B., *Biblia – wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrupajewa* [w:] *Życie Księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny*, red. E. Partyga, M. Prussak, Warszawa 2010, c. 196–211.
- Rembowska-Pluciennik M., *Poetyka intersubiektywności: Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.
- Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, New York 2008.
- Sarrazac J.-P., *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007.
- Schechner R., *Essays on Performance Theory 1970–1976*, New York 1977.
- Schechner R., *Performance Studies: The Broad Spectrum Approach*, «TDR» 1988, vol. 32, no. 3.
- Schechner R., *Performance Theory*, London 2003.
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006.
- Semczuk M., *Teatralna moda na Rosję. Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)*, «Przegląd Humanistyczny» 2009, nr 2, c. 11–21.
- Sugiera M., *Pytania o dramat*, «Teksty Drugie» 2005, nr 1–2, c. 60–71.
- Syska K., *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2015.
- Tokarska-Stangret K., *Liczy się wykonanie (Lipiec)*, «Teatr» 2011, nr 1, c. 6.
- Turner V., *Od rytuału do teatru*, tłum. M. Dziekan, J. Dziekan, Warszawa 2005.
- Turner V., *The Ritual Process: Structure and Antistructure*, Chicago 1969.
- Wąchocka E., *Autor i dramat*, Katowice 1999.
- Widowisko – teatr – dramat. Podręcznik dla studentów kulturoznawstwa*, red. E. Wąchocka, Katowice 2014.
- Wróblewski J., *Tlen*, «Polityka» 2010, nr 6, c. 42.
- Zielińska M., *Cztery miłości*, «Dialog» 2011, nr 9, c. 130–135.

ЭЛЕКТРОННЫЕ ИСТОЧНИКИ

- Аверинцев С., *Притча* [w:] *Литературный энциклопедический словарь*, под ред. В. Кожевниковой, П. Николаевой, Москва 1987, url: <http://www.pseudology.org/Kojevnikov/LES.htm> (19.01.2017).
- Агеева Н., *Специфика дискурса монодрамы*, «Сибирский филологический журнал» 2016, №1, с. 116–125, url: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25591923&> (22.02.2017).

- Акимова Т., *Авторская стратегия как литературоведческая категория: методологический аспект*, «Филологические науки. Вопросы теории и практики» 2015, №2/1 (44), с. 14, url: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2015_2-1_01.pdf (20.11.2016).
- Бальбуров Э., Бологова М., *Притча в литературно-критическом и философском сознании XX – начала XXI веков*, «Критика и семиотика» 2011, № 15, url: https://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_15/cs015balbol.pdf (21.12.2016).
- Бартошевич А., *Сеансу отвечают: Новая драма*, «Сеанс», №29/30, url: <http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/novaya-drama/> (9.11.2016).
- Бахманн-Медик Д., *Режимы текстуальности в литературоведении и культурологии: вызовы, границы, перспективы*, «НЛО» 2011, №107, url: <http://www.nlobooks.ru/node/2486> (17.11.2016).
- Берман Н., *Любовь в трех чтениях*, портал «Газета.ru», 14.11.2013, url: https://www.gazeta.ru/culture/2013/11/14/a_5752661.shtml (5.01.2017).
- Боймерс Б., Липовецкий М., *Бог – это кровь. Театр и кинематограф Ивана Вырыпаева*, «Киноведческие записки» 2012, №96, url: http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/192-247_bojmers-lipovetskij.pdf (27.01.2017).
- Болотян И., *Вербатим* [материалы экспериментального словаря современной драматургии], «Миргород», 2 (2016), с. 50, url: https://ikribl.files.wordpress.com/2014/03/mirgorod_2016-suplement-2.pdf (8.03.2017).
- Болотян И., *Театр начинается с драматурга*, «Октябрь» 2006, №9, url: <http://magazines.russ.ru/october/2006/9/bo13.html> (28.10.2016).
- Большакова А., *Рождение теории автора: генезис и полемический спектр*, «Південний архів, сер. Филологические науки» 2009, вып. 46, url: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2009_46_1 (2.12.2016).
- Борисенкова А., *Нарративный поворот и его проблемы*, «НЛО» 2010, №103, url: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/bo31.html> (17.11.2016).
- Васильева Я., *Возраст, когда пора задуматься о строительстве своего дома*, «Иркутский репортер», 24.11.2012, url: <http://www.vsp.ru/2012/11/24/vozrast-kogda-pora-zadumatsya-o-stroitelstve-svoego-doma-2/> (17.12.2016).
- Вырыпаев И., *Вечер с Долецкой* [интервью А. Долецкой], «Дождь», url: <http://www.interviewrussia.ru/doletskaya/?id=17#video//> (3.01.2017).
- Вырыпаев И., *Все должно быть наполнено любовью* [интервью С. Сидоровой], «Seasons Project» 2013, №11/12, url: <http://seasons-project.ru/ivan-vyrypaev-vse-dolzno-byit-napolneno-lyubovyu> (5.01.2017).
- Вырыпаев И., *Драматург и режиссер Иван Вырыпаев об „Оскаре“, сериалах и о том, как зритель потребляет искусство* [интервью], 22.02.2016, url: <https://news.tut.by/culture/485550.html> (16.01.2017).
- Вырыпаев И., *Иван Вырыпаев разбивает «Иллюзии» в Нью-Йорке* [интервью И. Вырыпаева и К. Лиске для «Русской службы» Голоса Америки],

- 19.09.2015, url: www.golos-ameriki.ru/a/illusions-ivan-vyurpajew/2455120/html (3.01.2017).
- Вырыпаев И., *Кислородное голодание* [интервью В. Выжutowичу], «Российская газета» 2009, №4934 (110), url: <https://rg.ru/2009/06/18/vyurpajew.html> (17.10.2016).
- Вырыпаев И., *Любовь – единственная реальность, которая существует*, «Новые известия», 6.02.2012, url: <http://www.newizv.ru/culture/2012-02-06/158745-rezhisser-ivan-vyurpajew.html> (3.01.2017).
- Вырыпаев И., *Между традицией и постмодернизмом* [интервью Г. Ах], «Городской портал Сергиева Посада Окposad.ru», 20.03.2015.
- Вырыпаев И., *Музыка Ивана Вырыпаева* [интервью Д. Бояринову], «Colta.ru», 23.08.2013, url: <http://www.colta.ru/articles/specials/119?page=13> (17.10.2016).
- Вырыпаев И., *О собственном творческом методе, конце искусства и осознании своего «я»* [беседа со студентами ВГАИ], «Берег», 24.12.2013, url: https://www.aifax.ru/n_11610.html (16.11.2016).
- Вырыпаев И., *Почему современное искусство нужно называть современным*, «Сноб», 22.07.13, url: <https://snob.ru/selected/entry/62877> (16.10.2016).
- Вырыпаев И., *Правила драматурга* [интервью Е. Мельникову], «News.lab.ru», 27.06.2014, url: <http://newslab.ru/article/596138> (4.01.2017).
- Вырыпаев И., *Современное искусство – это риск* [интервью Ю. Сергеевой], «Конкурент», 15.03.2016, url: <http://www.vsp.ru/social/2016/03/15/561741#sthash.rk0dDERR> (4.01.2017).
- Вырыпаев И., *Соединиться с импульсом вселенной* [беседа с В. Ширяевым], 2.09.2015, «Аримойя», url: <http://forum.arimoya.info/threads/О-фильме-Спасение-И-Вырыпаева.3602> (12.01.2017).
- Вырыпаев И., *Театр нашего времени* [интервью А. Жидких], «Берег» 2011, №142(1716), url: <http://www.bereg.vrn.ru/13961.html> (5.01.2017).
- Вырыпаев И., *Цель жизни человека – активное участие в эволюционном процессе* [интервью для телеканала Мир 24], 16.11.2013, url: <http://mir24.tv/news/culture/9280914> (5.01.2017).
- Вырыпаев И., *Я драматург буржуазный* [обзор фестиваля Любимовка 2015 Е. Беловой], 9.09.2015, url: <http://lubimovka.ru/lenta/18-obzory/131-ya-dramaturg-burzhuznyj/> (4.01.2017).
- Вырыпаев И., *Я консерватор* [интервью Е. Кутловской], «Искусство кино» 2004, №2, url: <http://kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article17> (14.10.2006).
- Вырыпаев И., *Если бы не было театра, я был бы шаманом* [интервью И. Шипнигова], url: <http://prochtenie.ru/podcast/28041> (4.12.2016).
- Гельц К., *Теории автора в восточноевропейской филологии XX века*, «Narratorium» 2014, № 1(7), url: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633111> (4.12.2016).
- Глухова А., *Экзистенциальный космос, или сам себе драматург Иван Вырыпаев. Анализ пьесы «UFO»*, «Современная драматургия» 2015, № 4, с. 209, url: http://teatr-lib.ru/Library/Modern_drama/2015_4/ (11.02.2017).

- Грязнова Ю., *Перформативные тексты в методологии науки* [автореферат диссертации], Москва 1998, url: <http://refdb.ru/look/3112771.html> (2.12.2016).
- Давыдова М., *Новый театральный завет*, «Театр» 2015, №19, url: <http://oteatre.info/novuj-teatralnyj-zavet/> (29.10.2016).
- Давыдова М., *Пьеса остается с человеком*, «Время новостей», 11.07.2001, url: http://www.smotr.ru/prensa/text/md_dram2001.htm (28.10.2016).
- Давыдова М., *Рождение трагедии из духа* [рецензия на спектакль *Июль* в театре «Практика»], «Известия», 30 ноября 2006, url: http://www.smotr.ru/2006/2006_praktika_july.htm#izv (29.10.2016).
- Емелин В., *Кризис постмодернизма и трансформация идентичности в инфообществе*, «Credo New» 2014, №1, url: http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/k1-2014/23766-krizis-postmodernizma-i-transformaciya-identichnosti-v-infoobschestve.html (20.11.2016).
- Журчева О., *Жанр пьесы-притчи в драматургии XX века* [в:] О. Журчева, *Жанровые и стилистические особенности драматургии XX века*, Самара 2001, url: http://lineburg.ru/pedagogika/zhurcheva_o_v_zhanrovye_i_stil'veye_tendencii_v_dramaturgii_khkh_veka_samara_2001_149_s.html (23.01.2017).
- Журчева О., *Формы выражения авторского сознания в «новой драме» рубежа XIX–XX веков*, «Культура и текст» 2001, №6, url: <https://cyberleninka.ru/article/v/formy-vyrazheniya-avtorskogo-soznaniya-v-novoy-drame-ru-bezha-h1h-hh-vekov> (17.12.2016).
- Заславский Г., *На полпути между жизнью и сценой*, «Октябрь» 2004, №7, url: <http://magazines.russ.ru/october/2004/7/zas110-pr.html> (4.12.2017).
- И. Вырыпаев, *Театр погибает. И людям, которые этого не хотят замечать, просто удобно существовать в таких условиях* [интервью В. Свизевой], «Афиша», 6.10. 2009, url: <http://45.ru/text/starspeak/238802.html> (20.09.2016).
- Иван Вырыпаев – автор *Дон Кихота*, «Петербургский театральный журнал» 2012, №3(69), url: <http://ptj.spb.ru/archive/69/pokolenie-xyz-69/ivan-vyruyaev-avtor-don-kixota/> (6.01.2017).
- Иванова Н., *Преодолевшие постмодернизм*, «Знамя» 1998, №4, url: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/4/ivanova.html> (20.11.2016).
- Иванова Н., *Ускользающая современность, Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплетной» к постсоветской, а теперь и всемирной*, «Вопросы литературы» 2007, №3, url: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html> (22.11.2016).
- Ищук-Фадеева И., *Событие в системе драматических категорий («Женитьба» Н. Гоголя)*, «Narratorium» 2011, №1–2, url: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027599> (20.11.2016).
- Ковальская Е., *Движение Солидарность: открытие Театра.Дос*, «Театр» 2015, №19, url: <http://oteatre.info/dvizhenie-solidarnost-na-otkrytie-teatra-doc/> (29.10.2016).

- Кокин А., Иван Вырыпаев: «Иркутск остается закрытым пространством», «Аргументы Недели Иркутск», 11.03.2016, № 9(500), url: <http://argumenti.ru/culture/n529/438565> (21.10.2016).
- Лейдерман Н., *Траектории «экспериментирующей эпохи»*, «Вопросы литературы» 2002, №4, url: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html> (20.11.2016).
- О. Сенькова, *Взаимодействие традиции и эксперимента в ранней драматургии Пинтера*, [у:] *Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг'еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча*, ч. 1., пад рэд. Г. М. Бутырчык, Мінск 2016, url: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/141575/1/Сенькова%20О_Взаимодействие%20традиции%20и%20эксперимента%20в%20ранней%20драматургии%20Пинтера.pdf (4.07.2017).
- Павлов А., *Номинация* [материалы экспериментального словаря современной драматургии], «Миргород» 2016, №2, с. 50, url: https://ikribl.files.wordpress.com/2014/03/mirgorod_2016-suplement-2.pdf (8.03.2017).
- Пьер Дж., *Зачем нужна нарратология?* [Открытая нарратология: авторский междисциплинарный проект по изучению нарратива], 10.01.2016, url: <http://www.opennar.com/single-post/2016/1/10/Почему-нужна-нарратология> (18.11.2016).
- Романов А., Романова Л.: *Композитная перформативность в интерактивном пространстве диалога*, «Studia Linguistica» 2011, вып. 5, url: http://www.philology.kiev.ua/php/4/7/Studia_Linguistica_5_2/327_338.pdf (14.11.2016).
- Руднев П., Иван Вырыпаев «Сгорел дом, а в доме две собаки», «Новый мир», url: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_5/Content/Publication6_6629/Default.aspx (28.06.2017).
- Руднев П., *Темы современной пьесы*, «Петербургский театральный журнал» 2010, №3 (61), url: <http://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/temy-sovremennoj-pesy/> (5.01.2017).
- Рыжаков В., *О спектакле Кислород* [интервью для «Colta.ru»], url: <http://10.praktikatheatre.ru/materials/?show=80> (29.12.2016).
- Сарпазак Ж.-П., *Кризис драмы [предисловие к французскому изданию]* [в:] *Его же, Лексикон новой и новейшей драмы*, пер. Т. Могилевской, «Театр» 2011, №2, url: http://oteatre.info/lexicon-novoy-i-noveyshey-dramy/#identifier_4_442 (6.01.2016).
- Сизова М., *Перформативность «новой драмы»* (Юрий Клавдиев «MONO-THEIST»), «Вестник Самарского государственного университета» 2011, №7, url: <http://cyberleninka.ru/article/n/performativnost-novoy-dramy-yuriy-klavdiyev-monoteist> (10.01.2017).
- Смирнов И., *Сраматургия. «Это то, что случится с театром завтра»*, «Независимая газета», 13 мая 2000, url: http://www.ng.ru/culture/2000-05-13/7_tipa_gramaturgia.html (9.11.2016).

- Соколянский А., *Опыт групповой ничтожности*, «Искусство кино» 2004, №2, url: <http://kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article10> (9.11.2016).
- Строгалева Е., *Июньские заметки о драматургии Ивана Вырыпаева*, «Петербургская перспектива» 2010, №3(61), url: <http://ptj.spb.ru/archive/61/process-61/iyulskie-zametki-odramaturgii-ivana-vyrypaeva/> (17.11.2016).
- Театроведение Германии: Система координат*, сост. Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров, Санкт-Петербург 2004, url: http://teatr-lib.ru/Library/Ger_studies/ger_studies/ (10.01.2017).
- Тюпа В., *Нарратологический минимум*, с. 69, url: http://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2013/12/11/rus_sled_v_narratologii.pdf (19.11.2016).
- Тюпа В., *Три стратегии нарративного дискурса*, «Дискурс» 1997, 3–4/97, url: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_15.htm (25.01.2017).
- Тюпа В., *Что такое нарративная стратегия* [открытая нарратология: авторский междисциплинарный проект по изучению нарратива], 27.04.2016, url: <https://www.opennar.com/single-post/2016/04/27/Что-такое-нарративная-стратегия> (18.11.2016).
- Тютелова Л., *Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме*, «Вестник Самарской гуманитарной академии» 2011, № 2(10), с. 158–169, url: <http://www.phil63.ru/dramaticheskii-syuzhet-i-problema-avtora-kak-subekta-tvorcheskoi-deyatelnosti-v-drame> (28.11.2016).
- Хитров А., *Человек, играющий Ивана Вырыпаева*, «WatchRussia», 11.07.2014, url: <http://www.watchrussia.com/articles/chelovek-igrayuschiy-ivana-vyrypaeva> (6.01.2017).
- Чупринин С., *Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям*, Москва 2007, url: <http://www.rulit.me/books/russkaya-literatura-segodnya-zhizn-po-ponyatiyam-read-89983-1.html> (16.11.2016).
- Шатин Ю., *Три уровня наррации в драматическом тексте*, «Критика и семиотика» 2006, вып. 10, url: <http://www.philology.ru/literature2/shatin-06.htm> (7.03.1017).
- Шервашидзе В., *Западноевропейская литература XX века* [учебное пособие], Москва 2010, url: <http://istlit.ru/txt/litzap20/08.htm> (23.01.2017).
- Шлейникова Е., *Речь персонажей [материалы экспериментального словаря современной драматургии]*, «Миргород» 2016, №1, url: <https://ikribl.files.wordpress.com/2014/03/suplement-1-2016-1.pdf> (5.04.2017).
- Шуников В., *Коммуникативные стратегии «я»-нарратива, (на материале произведений современной русской литературы)*, «Новый филологический вестник» 2007, №1, url: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnyestrategii-ya-narrativa-na-materiale-proizvedeniy-sovremennoy-russkoj-literatury> (11.12.2016).
- Шуников В., *Нарративизация новейшей российской драмы*, «Вестник РГГУ» 2011, №7(69), url: <http://docplayer.ru/27316541-Rossiyskiy-gosudarstvennyy->

- gumanitarnyy-universitet-russian-state-university-for-the-humanities.html (20.12.2016).
- Шуников В., *Трансформация родовых черт новейшей российской драмы*, «Narratorium» 2011, №1–2, url: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027600> (23.01.2017).
- Эпштейн М., *После карнавала. Обаяние энтропии или вечный Венечка* [в:] В. Ерофеев, *Оставьте мою душу в покое: Почти все*, Москва 1995, url: <http://www.emory.edu/INTELNET/pm.erofeev.html#s3> (6.07.2017).
- Эпштейн М., *Теология Книги Иова*, «Звезда» 2006, №12, url: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/12/e15.html> (12.12.2016).
- Baniewicz E., *Wyrypajew – zdzieranie iluzji*, «Twórczość» 2013, nr 6, url: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/164642.html>
- Diduszko-Zyglewska A., *Moskwa-Gruszki*. «Dwutygodnik.com» 2009, nr 15, url: <https://www.dwutygodnik.com/artikul/535-moskwa-gruszki.html> (29.11.2016).
- Glińska A., *Wyrypajew według Glińskiej* [w rozmowie z D. Wyżyńską], «Gazeta Wyborcza», 6.09.2011, url: http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,10241755,Wyrypajew_wedlug_Glinskiej.html (3.01.2017).
- Gruszka K., *Marzenie nie tylko mężczyzn* [wywiad], «Gala», 6.08.2010, url: <http://www.gala.pl/artikul/karolina-gruszka-marzenie-nie-tylko-mezczyzn> (29.10.2016).
- Gruszka K., *Trzeba wierzyć w siebie*, «Zwierciadło», 29.11.2010, url: <http://zwierciadlo.pl/kultura/kultura-wywiady/oko-na-vipa/trzeba-wierzyc-w-siebie> (14.01.2017).
- Holewińska J. *Fuga Wyrypajewa*, «Dwutygodnik.com» 2010, nr 25, url: <https://www.dwutygodnik.com/artikul/949-fuga-wyrypajewa.html> (29.11.2016).
- Kaźmierczak M., *Mocnym głosem*, «Teatr» 2012, nr 7–8, url: [http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/204/mocnym_%20glosem/\(25.11.2016\)](http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/204/mocnym_%20glosem/(25.11.2016)).
- Legierska A., *Iwan Wyrypajew*, 5.11.2013, url: <https://culture.pl/pl/tworca/iwan-wyrypajew> (27.11.2016).
- Rudniew P., *Wolność w postradzieckiej dramaturgii rosyjskiej*, tłum. K. Tyczko, «Przestrzenie Teatru» 2018, nr 12, url: http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/2223/wolnosc_w_postradzieckiej_dramaturgii_rosyjskiej/ (28.12.2018).
- Wakar J., *Lot. Wokół „Os” Iwana Wyrypajewa w Och-Tetrze w Warszawie*, «Kultura Liberalna», nr 517, url: <https://kulturaliberalna.pl/2018/12/05/wakar-osy-iwan-wyrypajew-och-teatr/> (13.01.2017).
- Wyrypajew I., *Teatr złożony z czułości*, [rozmowę przeprowadził M. Nocuń], «Tygodnik Powszechny» 2016, nr 7, url: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/teatr-zlozony-z-czulosci-32271> (17.01.2017).
- Zubko I., *Rosyjski teatr w dobie renesansu*, «Myśl Polska» 2015, nr 89, url: <http://www.mysl-polska.pl/685> (25.11.2016).

STRESZCZENIE

Teatr Cudów.

Strategie autorskie w dramaturgii Iwana Wyrpajewa

Niniejsza książka poświęcona jest twórczości dramatopisarskiej Iwana Wyrpajewa, za materiał badawczy posłużyły najbardziej reprezentatywne teksty dramatyczne powstałe w latach (1998–2016). Iwan Wyrpajew jest często nazywany liderem „nowej dramaturgii”, zjawiska jak dotąd w pełni niezbadanego, które obejmuje umownie okres rozpoczynający się od końca lat 90. XX wieku aż po współczesność. Wybrany okres 1998–2010 charakteryzuje się kardynalnymi dla Rosji zmianami w sferze ustroju, polityki, instytucji socjalnych, kultury. Jak wiadomo, przemiany w sferze historyczno-kulturowej wywierają znaczący wpływ na świadomość społeczeństwa, co z kolei odzwierciedla się w sposób pośredni zarówno w dramaturgii, jak i teatrze. Do przedstawicieli nowej dramaturgii zaliczani bywają twórcy skupieni pierwotnie wokół festiwalu dramaturgii współczesnej Lubimowka, którzy nawiązując kontakty z teatrem londyńskim Royal Court – mającego światową renomę centrum dramatu współczesnego – zaczęli popularyzować współczesny dramat europejski oraz kierunek New Writing. Z tego nurtu teatr rosyjski zaczerpnął zarówno skłonność do niczym nieograniczonego eksperymentowania, jak i do podejmowania problematyki współczesnej, co przejawia się przez pokazywanie społecznego tabu, sięganie do języka ulicy, epatowanie naturalistycznymi i turpistycznymi scenami itp.

Jeśli kilka lat temu publikacja czy inscenizacja tekstów młodych autorów była ewenementem, to obecnie sytuacja przedstawia się zgoła odmiennie. Dość powiedzieć, że współczesna dramaturgia rosyjska odnosi sukcesy nie tylko na scenie rodzimej, ale i międzynarodowej.

W Anglii, w Niemczech, Austrii, Bułgarii, we Francji oglądać można sztuki braci Priesniakowów, Iwana Wyrpajewa, Maksima Kuroczkina, Wasilija Sigariewa i innych. Utwory przedstawicieli nowego pokolenia dramaturgów są systematycznie publikowane, powstają teatry i festiwale zorientowane wyłącznie na najnowsze teksty dramaturgiczne i poszukiwanie nowych środków wyrazu teatralnego.

Badanie twórczości jednego z czołowych przedstawicieli współczesnego procesu literackiego, okrzykniętego liderem nowego pokolenia, jest zadaniem niezwykle trudnym, nie tylko z tego względu, że jest to osobowość wybitna i ciągle tworząca, lecz także dlatego, iż współczesny proces literacki jest procesem *in statu nascendi*, wzbogacanym o nowe nazwiska, utwory, prądy, interpretacje. Dramat współczesny wymaga interdyscyplinarnego podejścia, między innymi dlatego, że stanowi złożony wytwór współczesnej kultury, odzwierciedlający jej specyfikę. Natomiast synkretizm i rozmaite odstępstwa od kanonu na różnych poziomach konstrukcyjnych współczesnych tekstów dramatycznych (genologicznym, kompozycyjnym, wizualnym, konstruowania świata przedstawionego, postaci [„podmiot rapsodyczny”], dialogu, tekstu niedialogowego) zmuszają badacza do poszukiwania narzędzi analizy opartej na metodologii z pogranicza literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, lingwistyki, psychologii kognitywnej oraz innych dziedzin.

Przemiany, jakie można zaobserwować w strukturze współczesnego tekstu dramaturgicznego – takie jak wysuwanie się na pierwszy plan „autora”, który na różne sposoby manifestuje swoją obecność w przestrzeni dramatu, zachwianie klasycznych proporcji tekstu dialogowego i didaskaliów, tendencja do liryzacji oraz epizacji tekstu dramatycznego, destrukcja klasycznej akcji dramaturgicznej, rezygnacja z mimetycznego przedstawienia zdarzeń kosztem narracji, zastępowanie opowiadania o zdarzeniu samym „zdarzeniem opowiadania”, monologizacja – narzucają konieczność poszerzenia refleksji o tekście dramatycznym, w której performatyka oraz narratologia mogą stanowić jedną z ciekawszych propozycji metodologicznych.

W nowej dramaturgii już sam tekst nabiera statusu sprawczego, staje się przestrzenią komunikacji z odbiorcą jako aktywnym uczestnikiem „stawiania się” sensów, co okazuje się prawdziwą istotą dramatu. Zdarzenia, konflikt dramatyczny „dzieją się” na płaszczyźnie języka. Rytualizacja słowa, tekst jako symboliczna przestrzeń gry językowej zastępują tradycyjne wyznaczniki dramatyczne, a odbiorca – widz/czytelnik – zajmuje pozycję interaktywnego uczestnika procesu tworzenia sensu.

Wykorzystując środki postmodernistyczne, Iwan Wyrpajew wykracza jednakże poza światopogląd postmodernistyczny. Tworzy projekt teatralny i parateatralny (działalność pedagogiczna, spotkania z publicznością, działania producenckie) na podstawie własnego systemu filozoficzno-estetycznego. Jest to alternatywny (wobec tradycyjnego teatru i również współczesnej nowej dramaturgii) projekt conceptualnego tekstu performatywnego, nowy projekt teatru społecznego dyskursu, który łączy elementy rozrywki i chwytów typowych dla tak zwanej sztuki masowej z performatywną skutecznością oddziaływania oraz prezentacją swoistych poglądów filozoficznych na temat kondycji współczesnego człowieka. Tekst jako projekt, jako obszar spotkania z odbiorcą oraz wieloosiowa przestrzeń dialogiczna – w tym upatrywać można oryginalności i specyfiki twórczości Iwana Wyrpajewa. Przekraczając bariery, poszukując

tego, co najważniejsze, wplątując w codzienność pytania ostateczne, wśród banalnych potrzeb odsłaniając rozpaczliwe pragnienie miłości, w rutynowych rozmowach upatrując desperackiej próby porozumienia się z drugim człowiekiem, dramaturg przygląda się człowiekowi, który znalazł się na krawędzi, jego relacjom z innymi ludźmi, z Bogiem, z samym sobą. Specyfika tekstu określa również metodę gry aktorskiej, która wychodzi poza sztukę *stricte* teatralną, staje się metodą rozwoju personalnego: pogłębiania własnej świadomości, poszukiwania „drogi do siebie”. W tym teatrze słowo uzyskuje samodzielność i ożywa na scenie po to, by obnażyć jego prawdziwy, ukryty (lub zapomniany) sens. W przedstawieniach Iwana Wyrypajewa obrzęd, rytuał, którego narzędziem jest gest, głos, słowo – dzieje się w czasie scenicznym i w przestrzeni scenicznej, ale ma inne kategorie i inny wymiar. Słowo staje się znakiem, gest – symbolem. Aktor jest wykonawcą tekstu i w trakcie tego wykonania można ocenić jego grę z tekstem, energię, jaką w tekst wprowadza, to, jak poprzez tekst otwiera się jego osobowość. W odróżnieniu od „śmierci” autora u podstaw formuły teatru Iwana Wyrypajewa znajduje się autor – demiurg, autor – mistyfikator. Jego prerogatywy w przestrzeni tekstowej są nieograniczone: może mnożyć postaci, tworzyć swoje sobowtóry, podkreślając, że wszystkie przedstawiane wydarzenia stanowią jedynie wytwór jego wyobraźni, może prowadzić wyrafinowaną grę nie tylko z widzem, ale i z samym sobą, przekazując własne funkcje innym postaciom, lub na odwrót, zaznaczając, że są one wyłącznie jego uosobieniem. Niepewność przekazu, tak podmiotowego, jak i autorskiego podkreśla niedookreśloność podmiotu, nie tylko dla zewnętrznego obserwatora, ale i dla niego samego, niedookreśloność, która powoduje konieczność ciągłego stawiania pytań dotyczących świata, własnego miejsca w świecie, sensu i możliwości jego poznania. Niestabilność czasu i przestrzeni, zwrócenie się do „tu i teraz” jako ucieleśnienie chaotycznej, nieuświadomionej rzeczywistości stawiają bohaterów przed koniecznością ciągłego poszukiwania kryteriów autentyczności istnienia, nie pozwalając jednocześnie formułować ostatecznych i kategorycznych odpowiedzi na zadawane pytania.

Przeprowadzona analiza z oczywistych względów nie może być wyczerpująca. Iwan Wyrypajew jest przecież aktywnym uczestnikiem życia literackiego oraz teatralnego, a jego ewentualne nowe utwory mogą zarówno potwierdzić, jak i zanegować zauważone tendencje i strategie jego twórczości. Ograniczony zakres niniejszego opracowania pozwolił jedynie naszkicować niektóre kierunki rozwoju współczesnego tekstu dramaturgicznego, wymagające wszakże dalszego systematycznego badania.

SUMMARY

Theatre of Mirales: Writer's Strategies in Dramatic Writing of Ivan Vyrypaev

This book is devoted to the dramatic writing of Ivan Vyrypaev. The study material covers his drama texts, written by Ivan Vyrypaev over the last eighteen years (1998–2016). Ivan Vyrypaev is often referred to as the leader of the “new dramaturgy”, a phenomenon that has never been fully explored yet, which, by convention, covers a period beginning at the end of the 1990s to the present day. During the selected period 1998–2010, Russia was subject to fundamental changes in the sphere of political system, social institutions and culture. As we know, changes in the historical and cultural situation exert a significant influence on the consciousness of society, which in turn is reflected in an indirect way both in drama and theatre. The new dramaturgy is represented, inter alia, by the artists who were initially focused on the contemporary dramaturgy festival Lubimovka, and who, by getting in touch with the London Royal Court Theater – a globally renowned center of contemporary drama, – began to popularize the contemporary European drama and the genre of New writing. From this trend, Russian theater drew both the tendency towards unrestricted experimentation and inclination to take up contemporary issues, which manifests itself through exposing social taboos, reaching out to the street language and criminal underworld, shocking with naturalistic and turpistic scenes, etc. If publication or staging of texts written by young authors was a rare phenomenon several years ago, the situation is quite different at present. Suffice it to say that contemporary Russian dramaturgy is successful not only on the domestic but also on the international stage. The art of the Priesniakov brothers, Ivan Vyrypaev, Maksim Kurochkin, Vasily Sigariyev and others is staged throughout England, Germany, Austria, Bulgaria, and France. Works of representatives of the new generation of playwrights are systematically published, new theaters and festivals which are focused only on the latest dramaturgical texts and the search for new means of theatrical expression, are created.

Analysing the art of one of the top-level representatives of modern literary process, who was proclaimed a leader of the new generation, is an extremely challenging task, not only because he is an outstanding and active artist, but also due to the fact that the modern literary process is a process *in statu nascendi*, still growing in names, publications, trends and interpretations.

Contemporary drama requires an interdisciplinary approach, inter alia, due to the fact that it constitutes a composite product of contemporary culture, and reflects its specifics. In contrast, syncretism and various derogations from the mainstream at various structural levels of contemporary dramatic texts (of the literary genre, compositional, visual, creating the presented world, characters (“rhapsodic entity”), dialogue, non-dialogue text), push the researcher to look for analysis tools, based on methodologies of the borderline with literary studies, cultural studies, linguistics, cognitive psychology and other fields.

Changes that can be observed in the structure of contemporary dramatic text, such as: stepping forward of the “author” who manifests his presence in the drama in various ways, disturbance of the classical proportions of dialogue and stage directions, tendency to lyricize and epicize a dramatic text, destruction of classical dramatic action, resignation from the mimetic presentation of events at the expense of the narrative, substitution of telling the story about the event by the “event of the story” itself, monologization – all that imposes the necessity to extend reflection on dramatic text, where the performance art and narratology can be one of the most interesting methodological proposals. In the new dramaturgy the text itself becomes an empowerment factor and a space of communication with the viewer who is perceived as an active participant in the process of “becoming” of meanings, which turns out to be the true essence of the drama. Events and the dramatic conflict “are happening” on the language level. The ritualization of the word, the text which is perceived as a symbolic space for language play, replaces traditional dramatic determinants, and the recipient – viewer/reader takes the position of an interactive participant in the process of meaning-making.

Using post-modernist means, Ivan Vyrypayev, however, goes beyond the postmodern worldview. He creates a theatrical and paratheatrical project (pedagogical activity, meetings with the audience, production activities) based on his own philosophical and aesthetic system. Compared to the traditional theatre (and also contemporary new dramaturgy), it is an alternative project of a conceptual performative text directed to the recipient, open to the recipient, a new project of social discourse theater that combines elements of entertainment and tricks typical for so-called mass art with performative effectiveness of interaction and presentation of specific philosophical views on the condition of modern man. Text as a project, as a space for the encounter with the viewer and a multi-level dialogue field – this is where one can see the originality and specificity of Ivan Vyrypayev’s art. Crossing the barriers, searching for the most important values, entangling the ultimate questions in everyday life, among trivial needs, revealing

a desperate desire for love, in routine conversations seeing a desperate attempt to communicate with other people, the playwright looks at the man who found himself on the edge, his relations with others people, with God, with himself. The specificity of the text also defines the mode of acting, which goes beyond the straight theatrical art, it becomes a way of personal development: deepening one's own consciousness, searching for a "path to oneself". In this theatre the word acquires independence and comes alive on stage to expose its true, hidden (or forgotten) meaning. In the works of Ivan Vyrypayev, a ritual, a ceremony whose tool is a gesture, a voice, a word – happens on stage and in the stage time and space, but it also enters other categories and another dimension. A word becomes a sign, a gesture – a symbol. The actor is the performer of the text and during this performance, you can evaluate his play with the text, the energy he gives to the text, the expansion and opening of his personality through the text.

Unlike the author's "death", in the theater of Ivan Vyrypayev it is the author himself who lays the foundations – the authordemiurge, the author-mystifier. In the text space his prerogatives are boundless: he can multiply his characters, create his doubles, point to the fact that all presented events are just a product of his imagination, he can lead a refined game not only with the viewer but also with himself, transferring his own functions to other characters, or vice versa, show that they are exclusively its embodiment. This way, "the story of a story" also extends to the author himself, and becomes a story about the author. The uncertainty of the message, both subjective and authorial, underlines the ambiguity of the subject, not only for the external observer, but also for himself, the vagueness which makes it necessary to constantly ask questions about the world, his place in the world, the meaning and the way to know it. The instability of time and space, turning to the "here and now" as the embodiment of a chaotic, unconscious reality, makes the characters face the need to constantly search for the criteria of the authenticity of existence, while not allowing to formulate ultimate and definitive answers to questions.

For obvious reasons, the study, can not be exhaustive. Ivan Vyrypaev is, after all, is an active participant in literary and theatrical life, and his prospective works could both confirm or negate the observed trends and strategies that he has been using so far in his work. Because of the limited scope of this study, we could demonstrate only few directions of development in the contemporary dramatic text, which, however, require further systematic research.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аверинцев Сергей 85, 144
Агеева Наталья 179
Агуреева Полина 56
Акунин Борис 16
Аполлинер Гийом 40
Арендт Ханна 19
Арто Антонен 28, 30, 40
- Базарник Катажина 41
Байон Филип 57
Бальмонт Константин 119
Барт Ролан 23, 29, 35, 178
Батлер Джудит 24
Бауман Зигмунт 19
Бауш Пина 113
Бахтин Михаил 17, 18, 21, 23, 24,
30, 33, 34, 37, 78, 94, 95, 143,
185, 192
Беккет Сэмюэл 67, 82, 184
Бергман Ингмар 121
Богаев Олег 80, 165
Богаевска Малгожата 61
Бодрийяр Жан 23
Боймерс Биргит 12, 96
Болотян Ильмира 7, 11, 12, 92, 94,
131, 166, 167, 173, 174
Бояков Эдуард 56, 58, 64
Брехт Бертольд 87, 88, 127
Бродский Марек 57
Бройтман Самсон 78, 180
Бубер Мартин 17, 23
Бужиньска Анна 19
Булгаков Михаил 82
- Буренина Ольга 187
Бурлина Елена 81
Бут Уэйн 19
Быков Дмитрий 16, 196
- Вайда Анджей 57
Вампилов Александр 48, 51
Ван Гог Винсент 135
Веллер Михаил 16
Виноградов Виктор 33
Вислова Анна 11
Виткевич Станислав Игнаций 30,
59, 60
Волошинов Валентин 30
Выготский Лев 18
Вырыпаев Геннадий 52
Выспаньский Станислав 40, 61
- Габриэлян Нина 89
Гадамер Ханс-Георг 152
Галин Александр 23
Ганиева Алиса 65
Гауптман Герхарт 8
Гегель Георг Вильгельм Фридрих
99
Гете Иоганн Вольфганг Фон 140
Гинзбург Лидия 33
Гирц Клиффорд 19
Глинка Михаил 182
Глиньска Агнешка 61
Гоголь Николай 63
Годунов Борис 61, 63, 147
Голованева Марина 107, 114, 175

- Головчинер Валентина 32
 Гончарова-Грабовская Светлана 7, 11, 79, 166
 Горький Максим 100
 Гофман Ирвинг 24
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 140
 Греймас Альгирдас-Жульен 29, 98
 Гремина Елена 53, 54, 80, 165
 Гришковец Евгений 16
 Громова Инна 53
 Громова Марина 11
 Гротовский Ежи 63, 71, 72, 116, 117
 Грошиньска Анета 61
 Грушка Каролина 57–60, 62, 70, 114
 Гуковский Григорий 33
 Гуркин Владимир 53
 Гусев Артем 158
- Давыдов Максим 11, 45, 53, 131
 Даниэль Дефер 106
 Делез Жиль 24
 Деррида Жак 24, 28
 Джойс Джеймс 20, 40, 41
 Дзянович Беата 61
 Долецкая Алена 60
 Доманьска Эва 26
 Доннеллан Деклан 53
 Драгунская Ксения 53
 Дубин Борис 16
 Дункан Айседора 113
 Дурненковы, Михаил, Вячеслав 43
- Евтушенко Евгений 48
 Екабсонс Екатерина 176
 Ерофеев Венедикт 9, 186
 Ерофеев Виктор 20
 Есаулов Иван 145
- Жидких Анна 66
 Журчева Ольга 11, 78, 80, 87, 88, 125
 Забалуев Владимир 9
- Заратустра 113
 Заславский Григорий 47
 Зело Рудольф 61
 Зельверович Александр 57
 Зензинов Алексей 9
 Зонди Петер 38
- Ибсен Генрик 8, 62, 164
 Иванов Вячеслав 18, 124
 Иванова Наталья 19–21, 64
 Иванова Светлана 52
 Ильин Илья 36
 Иоанн Богослов 85
 Иоанн Юродивый Московский 56, 135, 136, 143, 144, 147, 177
 Исаева Елена 42, 53
 Ищук-Фадеева Нина 155
- Казанцев Алексей 53
 Казачков Евгений 76
 Калидаса 118
 Каллимах Александрийский 40
 Караваев Валерий 58
 Карпыков Абай 57
 Кейн Сара 54
 Клавдиев Юрий 196
 Клуге Рольф-Дитер 183
 Козлова Анастасия 171
 Коклен Анна 172
 Кокорин Вячеслав 50, 51
 Кокто Жан 50
 Кольский Ян Якуб 57
 Кольцов Алексей 108
 Коляда Николай 165
 Корман Борис 33, 35
 Кос Лукаш 61
 Котерский Марек 57
 Кристева Юлия 28
 Кунанбаев Абай 58
 Купченко Татьяна 134
 Курочкин Максим 53, 54
 Кутловская Елена 47
 Кучкина Ольга 80

- Лавлинский Сергей 28, 92, 163, 164
 Леванов Вадим 165
 Левинас Эммануэль 17, 19
 Лейдерман Наум 20, 21, 81, 193
 Леман Ханс-Тик 39, 152, 168
 Линч Дэвид 57
 Липовецкий Марк 11, 12, 23, 47, 95, 96, 193
 Липскеров Дмитрий 16
 Лиске Казимир 58, 59, 64
 Лорка Гарсиа 82
 Лотман Юрий 10, 30, 33
 Лоуэлл Стивен 15
 Луба Дагмара 71
- Мазурек Галина 12
 Мазурина Светлана 51
 Макдональд Джеймс 54
 Малевич Казимир 142
 Малларме Стефан 40
 Малюга Юрий 117
 Мамгрэн Карл 36
 Маринетти Филиппо 40
 Маркова Татьяна 77
 Матвиенко Кристина 7
 Матрас Анна 71
 Маяковский Владимир 82
 Мельников Евгений 10, 62
 Менсовска Лидия 12
 Мерелл-Вольф Франклин 158
 Метерлинк Морис 8
 Миллер Артур 62
 Мирча Элиаде 98
 Мозес Андреа 59
 Москвин Андрей 12
 Муджи 120, 123
 Мунье Эммануэль 23
 Муравьев Владимир 9
- Нанси Жан-Люк 40
 Нарши Екатерина 53
 Никифорова Марина 48
- Ницше Фридрих 113, 189
 Новарина Валер 40
 Новицкий Марек 57
 Нуссбаум Марта 19
- О'Нил Юджин 82
 Ожегов Сергев 72
 Ольстен Агнешка 61
 Остин Джон 24, 30
- Павис Патрис 28
 Павлетко Беата 12
 Павлов Андрей 165, 180
 Панченко Александр 145
 Пелевин Виктор 16
 Петрушевская Людмила 167
 Пиранделло Луиджи 8, 82
 Погребничко Юрий 49
 Попов Евгений 20
 Потенбня Александр 33, 86
 Пресняковы Владимир, Олег 15, 53, 54
 Пригов Дмитрий 20, 80
 Пропп Владимир 30
 Прошкин Александр 57
 Пряжко Павел 165
 Пташук Михаил 57
- Равенхилл Марк 53
 Рак Никита 108
 Распутин Валентин 48
 Рейбо Сидгринд Стрем 58
 Рикер Поль 19
 Розенцвейг Франц 17
 Розеншток-Хюссо Ойген 17
 Розов Виктор 23
 Рорти Ричард 19
 Рошин Михаил 53
 Руднев Павел 11, 67, 167
 Рыбаков Юрий 53
 Рыжаков Виктор 49, 50, 55, 56, 58, 67, 153

- Сарразак Жан Пьер 38
 Сартр Жан-Поль 17, 90
 Сасс Барбара 61
 Свербилова Татьяна 82
 Свизева Вероника 104
 Свиаренко Игорь 48
 Семьян Татьяна 168
 Сенчин Роман 16
 Серебренников Кирилл 53
 Сигарев Василий 53
 Симиас Родосский 40
 Скальский Артур 62
 Славкин Виктор 52
 Слаповский Алексей 80
 Смелянский Анатолий 45
 Смирнова Ольга 58
 Соловьев Владимир 158
 Сорокин Владимир 16
 Сорокин Евгений 159
 Стайн Гертруда 30
 Стоппард Том 62
 Строгалева Елена 22
 Субботина Ольга 53
 Сугера Малгожата 167
 Сыска Катажина 42
- Тамарченко Натан 78, 179
 Таран Всеволод 59
 Тарантино Квентин 62
 Тернер Виктор 24, 28
 Тимашева Марина 7
 Товма Вера 49
 Толстая Татьяна 20
 Томашевский Борис 30
 Топоров Владимир 102
 Тулмин Стивен 23
 Тынянов Юрий 33
 Тюпа Валерий 18, 21, 27, 30, 37,
 78, 86, 99, 105, 183, 192
 Тютелова Лариса 79
- Уард Джон 17
 Угаров Михаил 15, 53, 54
- Уилбер Кен 59, 67, 68, 71, 74
 Уилбер Трейя 59
 Улицкая Людмила 16
 Урбаньски Войцех 61
 Успенский Борис 30, 33
- Файфер Зенон 41
 Федоров Владимир 31, 94
 Филимонов Алексей 58
 Фишер-Лихте Эрика 25, 69, 161
 Фишер-Фельтен Маргрет 135,
 136, 177
 Флоренский Павел 140
 Фромм Эрих 22
 Фуко Мишель 24, 103, 106
- Хабермас Юрген 23, 25
 Хайдеггер Мартин 17, 105, 152
 Хайям Омар 150
 Хализев Валентин 86
 Хармс Даниил 67
 Хелл Даниэль 135, 136, 177
 Хитров Антон 74
 Худяков Алексей 48
- Цивиньска Изабелла 57
 Циплаков Георгий 16
- Чехов Антон 8, 10, 15, 49, 50, 58,
 79, 161, 164, 184
 Чехов Михаил 50
 Чупринин Сергей 15, 16
- Шавель Алеся 190
 Шарек Вальдемар 57
 Шатин Юрий 164
 Шехнер Ричард 25
 Шкловский Виктор 30, 79, 171
 Шлейникова Елена 174
 Шмид Вольф 29, 36, 37
 Шри Рамана Махарши 114, 115, 117
 Штайнер Рудольф 51
 Шувакович Мишко 71, 74

Шуников Владимир 37, 130, 165
Щукин Борис 50

Эбнер Фердинанд 17
Эпштейн Михаил 10, 20, 104, 186,
191
Эрдман Николай 82

Якобсон Роман 29
Якубова Наталья 11, 12
Янковский Алексей 22
Янушевска Анна 61
Яркевич Игорь 65
Ясперс Карл 135

В отличие от «смерти» автора в основе формулы театра Ивана Вырыпаева находится автор-демиург, автор-мистификатор, функции которого в пространстве текста не ограничены: он множит персонажей, создает своих собственных двойников, акцентируя, что все представленные события – лишь плод его воображения, он ведет искусную игру не только со зрителем, но и с самим собой, перекладывая свои функции на других персонажей или, наоборот, подчеркивая, что они являются исключительно его воплощением. Таким образом, «событие рассказывания» распространяется также на образ автора, становится рассказыванием об авторе. «Ненадежность» повествования – как субъектного, так и авторского – подчеркивают незавершенность субъекта не только для внешнего восприятия, но и для него самого, незавершенность, которая диктует потребность постоянного вопрошания о мире, о себе в мире, о смысле и возможности его постижения. Нестабильность времени и пространства, обращение ко времени «здесь и сейчас» как воплощению хаотичной и неотрефлексированной реальности помещает героев в ситуацию необходимости постоянного поиска критериев подлинности бытия и в то же время не позволяет формулировать категоричных и окончательных ответов на задаваемые вопросы.

ISBN 978-83-66269-30-9

