

## «ДИАЛОГИ СОГЛАСИЯ»: КОНВЕРГЕНТНАЯ СТРАТЕГИЯ В ПЬЕСАХ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА «ИЛЛЮЗИИ», «ЛЕТНИЕ ОСЫ КУСАЮТ НАС ДАЖЕ В НОЯБРЕ», «ПЬЯНЫЕ», «СОЛНЕЧНАЯ ЛИНИЯ»

Елена Курант

Ягеллонский Университет

*В статье анализируются поздние тексты Ивана Вырыпаева – драматурга, театрального и кинорежиссера, одного из наиболее востребованных авторов не только в России, но и за рубежом. Иван Вырыпаев, используя принципы перформативного искусства в рамках театрального процесса и обращаясь к жанру перформанса в паратеатральной деятельности (встречи со зрителями, лекции, интервью), вырабатывает собственный метод, сочетающий принципы «массового» искусства с типичной перформативной эффективностью воздействия, со стремлением выразить в словесных и театральных текстах свою эстетико-философскую концепцию современного человека в современном мире. Выявляемые в анализируемых текстах экзистенциальный поиск вечных ценностей, тоска по смыслу, идеи личной ответственности и индивидуальной свободы, принципы диалогичности представлены как способы выхода из кризиса постмодернизма, как поворот к «конвергентному», диалогичному сознанию.*

**Ключевые слова:** Иван Вырыпаев, конвергентная стратегия, авторские стратегии, новая драма, перформативная драма

**Keywords:** Ivan Vyrypaev, author's strategy, Russian modern drama, performative drama, convergent strategy.

Иван Вырыпаев – один из наиболее востребованных драматургов и режиссеров не только в России, но и за рубежом. Его творчество представляет собой особый альтернативный (как в отношении классического театра, так и в отношении «новой драмы») проект концептуального перформативного текста, открытого на адресата, новый проект «живого», актуального театра, театра философского дискурса, который, активно используя постмодернистские приемы, выхо-

дит за рамки постмодернистского мышления, являясь театром слова и текста, перформативным пространством для встречи с читателем/зрителем.

Развитие современной литературы в направлении преодоления постмодернизма все чаще отмечается в работах современных исследователей. Так Наталья Иванова в статье «Преодолевшие постмодернизм» замечает, что постмодернистский дискурс постепенно обнаруживает свою исчерпанность, а по-

стмодернистские приемы и стратегии становятся все более предсказуемыми и однообразными. Постмодернистская поэтика, отрицающая существование объективной реальности, гуманистические ценности и адресность текста (как наличие читателя) становится все менее актуальной для многих произведений современной литературы (Иванова 1998).

Исследователи современного литературного процесса в России обращают внимание на сосуществование множества 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 признание.*

(Эпштейн 2005, 438)

При этом «возвращение» гуманистических ценностей в онтологическую

структуру мира в современной литературе происходит, по наблюдениям Эпштейна, при полном осознании их банальности, патетичности, критики в пределах постмодернистского скепсиса и релятивизма, но эта нагрузка не уменьшает их значимости для индивидуума.

Наум Лейдерман пишет о «постреализме» и «новом сентиментализме» как наиболее сильных художественных явлениях современности. Постреализм, согласно концепции Лейдермана, активно использует эстетические постмодернистские принципы, но основан на противоположной концепции: он сосредоточен на привнесении смысла и гуманистических ценностей в реальность при всем осознании ее релятивности, иррациональности и нестабильности, таким образом пытаюсь противостоять Хаосу и упорядочить его. Постреализм тем самым стремится к воссозданию Космоса или Хаосмоса (термин, который Лейдерман заимствует у Джеймса Джойса): «Этот Хаосмос открывает цельность мира в его разрывах, связанность – в конфликте противоположностей, устойчивость – в самом процессе бесконечного движения» (Лейдерман 2002). «Новую сентиментальность» Лейдерман называет продолжением направления «неосентиментализм», указывая характерное для нее обращение к романтической традиции, актуализацию культурных архетипов как основ онтологической реальности.

В работах Валерия Тюпы появляется концепция «неотрадиционализма» как реализации особого типа ментальности, который противопоставляется «дискурсу свободы» с характерным для него дивергентным Я-мышлени-

ем («уединенным сознанием») (Тюпа 2010, 114-124). Неотрадиционализм в теории Тюпы связан с такими понятиями, как «конвергентное сознание», «дискурс ответственности», «диалог согласия» (термин Михаила Бахтина). Итак, конвергентное Мы-сознание, стремящееся к диалогу, принимающее стратегию сближения между «я» и «другим», принципиально отличается от авангардных стратегий художественного мышления. Его целью становится коммуникативное событие – как диалог взаимодействующих равноправных сознаний, которые полностью раскрываются в процессе диалога, не теряя своей самооценности. При таком восприятии неотрадиционализм становится третьим направлением, которое рассматривается ученым в качестве альтернативной позиции как для авангардной, так и соцреалистической эстетики:

*Неотрадиционалистский эстетический дискурс есть дискурс ответственности, коммуникативная стратегия которого состоит в «единстве жизни этих троих» (Пастернак) – автора, героя, читателя – и неотожествима со стратегиями дискурса свободы и дискурса власти.*

(Тюпа 2009, 180)

В концепции неотрадиционализма автор, в отличие от автора-авангардиста, не обращается исключительно к игровой функции языка, использование которой мыслится занятием сродни «надругательству и кощунству». Автор-неотрадиционалист стремится прежде всего удовлетворить духовные потребности читателя, ощущая свою ответственность по отношению к слову и культурной памяти, которую оно не-

сет. Не изыскания в области эстетики, а онтологические вопросы, приобщение личности к «объективности бытия» с характерным пафосом причастности к мировой целостности, к культуре и традиции в их непрерывности становятся основным принципом неотрадиционалистского творчества.

Ряд концепций можно продолжить «неонатурализмом», «гипернатурализмом», «постконцептуализмом», «постабсурдом» и другими теоретическими построениями современной критики, предлагающей «модели сосуществования множества литератур внутри русской литературы» (Иванова 2007). Мы не будем останавливаться на подробном освещении различных исследовательских доктрин. Укажем лишь на определенную тенденцию в области литературы, культурно-философской мысли, на которую обращают внимание исследователи, а также на то, что в разнообразии предлагаемой типологии есть некое сходство, суть которого 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 направлений, выделяемых современной критикой и литературоведением. Но, как нам представляется, эти произведения располагаются в 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, теорию обретения космоса вопреки хаосу, смысла вопреки его отсутствию, взаимопонимания и диалога вопреки отчуждению и кризису языка. Если в ранних произведениях Вырыпаева (*Июль, Кислород, Бытие №2*) можно говорить о проявлении в полной мере «постмодернистской чувствительности» (Ильин 2001) 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 (*Иллюзии, Танец Дели, Пьяные, Невыносимо долгие объятия, Солнечная линия*) происходит своеобразный перелом в попытках преодоления хаоса, кризиса языка, реабилитация смысла и гармонии. Поиски смысла скорее интуитивны, нежели логически мотивированы, вызваны 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.

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, следующее:

«в каждом его спектакле действие происходит в комнате, двери которой всегда открыты на космос» (Строгалева 2010). Эта метафора в равной степени может относиться и к творчеству Вырыпаева, который, ощущая трансцендентность бытия, пытается говорить непосредственно со своим зрителем о вещах простых и вместе с тем абсолютно непередаваемых в мире, который охвачен «экстазом коммуникации» (Ж. Бодрийяр), характеризующим современное информационное общество. В этом обществе нет больше места для тайны, неопределенности, интимности, и господствуют открытость всему, стремление все знать, не зная на самом деле ничего, отсутствие свободы, нарушение коммуникативной функции языка.

Для анализа конвергентной стратегии мы обратимся к пьесам *Иллюзии, Пьяные, Летние осы кусают нас только в октябре* и *Солнечная линия*, в которых трагический пафос и градус эмоционального напряжения, свойственные предыдущим сочинениям Вырыпаева, ослабевают. Применительно к этим текстам можно говорить об упрощении композиции, о приближении визуального облика пьесы к классическому драматическому произведению. Прежняя эстетика эпатажа и провокации сменяется камерностью и смягченными тонами в духе неосентиментализма. Основным объектом внимания Вырыпаева продолжает быть человек «на грани», герой, переживающий кризис идентичности, но помещенный в сугубо бытовую ситуацию. Персонаж, по сути, и далее остается языковой функцией, продолжает существовать и реализовывать себя в языке, но автор как будто ра-

зочаровывается в его коммуникативных возможностях: язык становится антикоммуникативным. При этом контакт и взаимопонимание – с окружающими и с самим собой как «другим» – не просто возможны, но необходимы. Они являют собой абсолютный нравственный императив, что позволяет говорить об изменении философской парадигмы автора и о его попытке преодолеть кризисное сознание личности постмодернизма, которое В. Тюпа определяет как дивергентное, принципиально эгоцентричное, предельно субъективированное.

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», Вырыпаев 2016, 305<sup>1</sup>), 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 субъективированным комментарием рассказчика: «Она была женщина с очень хорошим чувством юмора» (300).

Четверо героев рассказываемых в пьесе историй – старики Сандра, Денни, Маргарит и Альберт – умирают один за другим после каждого очередного монолога. В первом монологе 82-летний умирающий Денни благодарит жену за

пятьдесят два года, счастливо прожитые в браке, и за ее любовь, которая наполнила смыслом всю его жизнь и сделала из него человека. В следующем монологе 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, сообщив ему, что всю жизнь была любовницей Денни (что не является правдой), кончает жизнь самоубийством.

Номинации действующих лиц-рассказчиков лишены конкретики: в пьесе выступают Первая Женщина, Вторая Женщина, Первый Мужчина, Второй Мужчина (единственное, что конкретизирует персонажей – это их возраст). Указание порядка выхода исполнителей на сцену усиливает эффект максимального отстранения, дистанцирования от рассказываемых ими событий: рассказчики никоим образом не отождествляются с изображаемыми персонажами, являясь лишь промежуточным звеном между текстом и адресатом.

Эффект очуждения усиливается благодаря тому, что каждый из «сказителей» обращается непосредственно к читателю (зрителю), приветствует его, повествует 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 искрен-

<sup>1</sup> Все последующие цитаты из пьес Вырыпаева приводятся по указанному источнику с указанием страницы.

него погружения в текст и дистанцию от него. Например, накаляя степень мелодраматичности рассказом о связи брата с сестрой или раке груди у 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 драматургии Чехова и значимости пауз в поэтике чеховских драматических произведений, а также отсылает к семантике пауз в драматургии абсурда. Паузы в тексте *Иллюзий* могут иметь «техническую функцию», маркируя событие рассказывания: «Небольшой перерыв, чтобы попить воды» (307).

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 [...]*

(294)

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.*

(296)

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

берет передышку, словно позволяя читателю «переварить» шокирующую информацию, чтобы разрешить напряжение – словно в музыке – опровержением собственных слов. Таким образом, паузы в *Иллюзиях* играют ту же роль, что и в музыке: они, как музыкальные цезуры, отграничивают фабульные линии, эскалируют напряжение или знаменуют его разрядку.

Поиски подлинности бытия, которым отдаются персонажи, обречены на неудачу: любой окончательный вердикт обнаруживает свою иллюзорность и отнесенность. Маркером ненадежного повествования становится и авторское определение жанра – «комедия», о чем свидетельствует ответ на вопрос, что же не иллюзорно и постоянно в переменчивом космосе, – это смерть.

Череда обманов и недоразумений, нестабильное положение читателя, доверие которого к рассказчикам постоянно подрывается, проецируется непосредственно на 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 иллюзии. При этом герои не могут избавиться от языка, отказаться от него. Они существуют в языке и одновременно стремятся к достижению взаимопонимания, к общению. В этом проявляется конвергентная стратегия пьесы, которая утверждает диалог как необходимый фактор существования. Единственное, что не вызывает сомнений и не рождает иллюзий и противоречий – это смерть, которая настигает каждого героя. Осоз-



вание смертности рождает трагический модус текста. Моделирующей формой для *Иллюзий* служит жанр притчи, которая позволяет автору актуализировать нравственно-этические и философские категории бытия. Используя в своих произведениях повествовательные стратегии эпических текстов, Вырыпаев ищет идейную концепцию для иносказательного плана, обращаясь к вопросам человеческой экзистенции и предельного смысла, концентрируясь не на новинках в изменяющемся мире, а на изображении циклических повторов и изоморфности замкнутого космоса, порядок и незыблемость границ которого утверждаются.

Итак, конвергентное «я» персонажей пытается пробиться к сознанию «другого», стремится преодолеть языковое бессилие, утверждая возможность взаимопонимания, ведь истина, согласно М. Бахтину, «принципиально невместима в пределы одного сознания», «требует множественности сознаний», «рождается в точке соприкосновения разных сознаний» (Бахтин 1972, 135). Взаимопонимание и «просветление», восстановление гармонии, единение действительно происходит, хотя и вне языковой материи: в пьесе *Иллюзии* – в окончательном столкновении с незыблемыми 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» (321).

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 одевают герои, осознавая ее временность.

Кризис языка явственно проявляется в репликах героев, которые настолько неразборчивы, что нуждаются в авторском пояснении:

*Марк: Тымжэ взя (ты можешь взять).*

*[...]*

*Марк: Хэч помч (хочу помочь).*

(367)

Путь, который проходят герои и который отражается в языке, – это путь от недоверия к уверенности и ясности, от неразборчивых фраз к искренности, от «диалога глухих» и осознания того, что «мы потеряли контакт», к полному взаимному пониманию, 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.*

(442)

Состояние «просветления», принятия «другого» и себя как «другого», обретение нравственных ориентиров и «контакта», который потерян в обыденной жизни, возможны только в состоянии алкогольного опьянения, которое позволяет отказаться от своих амбиций,

гордости, наносных ценностей окружающей действительности и увидеть среди отвратительности и неприглядности жизни «волшебную жемчужину любви». Как пишет 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 попирать, смыслом владеть. Сходит гордыня трезвости.*

(Эпштейн 1995)

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 однозначности» (Там же). Это тот карнавал, который руководствуется собственными правилами и законами существования и который «перестает быть карнавалом»:

*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.*

(415)

Потребность взаимопонимания и близости с другим человеком обнажает-

ся 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».

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 видимом отсутствии приема «театр в театре» герои как будто исполняют роли самих себя: они осознают двойственность своей природы и сознательно разыгрывают мистериальное действие, представляя одновременно в положении героев и шутов.

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 светским 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 доказывает, 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*.

Ощущение «масочности» персонажей подчеркивается не только запутанной номинацией, но также квази-диалогом: пытаюсь 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 сюжетного действия и логику диалогов разрушается:

*Марк: Ну что ты молчишь, Дональд?*

*Йозеф: Летние осы кусают нас даже в ноябре.*

(251)

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.*

(272)

Но эти откровения, скорее, не воспринимаются остальными героями серьезно, как и их заверения 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 ничего не проясняют в окружающем мире, не привносят в него смысл, который герои пытаются найти. И вывод, к которому они приходят: «весь этот мир простая бессмыслица» – признание того, что не имеет смысла не только поиск фактов, но и все их утверждения, знания о мире. Уверенность героев в чем-либо – это иллюзия якобы найденного смысла, а каждая очередная маска, которую они примеряют на себя, отдаляет их друг от друга и усиливает 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.*

(280)

Персонажи пьесы 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. Стремление предать действительность рационалистическому осмыслению заводит человека 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. [...]

(283-284)

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.

Реплики героев создают ощущение иррациональности, одиночества и отсутствия взаимопонимания в духе философии абсурда. Однако было бы неверным говорить о полной реализации в тексте идей театра абсурда. Скорее, мы имеем дело с «постабсурдом», который, используя абсурдистские приемы (отсутствие причинно-следственных связей, нарушение процесса коммуникации, отказ от сюжета и фабулы в традиционном понимании, концентрация поэтизированных образов), представляет совсем иное мироощущение.

В *Летних осах* нет признаков кризиса и девальвации языка как таковых: реплики персонажей вполне логичны и законченны. Кризис выражен на уровне коммуникации и расхождения означаемого и означающего: монологи персонажей о грязи и несправедливости в мире, о выборах президента и бомбардировках Ирака имеют не больше смысла, чем фраза «летние осы кусают нас даже в ноябре». Тем не менее, взаимопонима-

ние 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, на самом деле, в их несчастье виновен дождь, который льет уже три дня. Это не менее абсурдное открытие сближает их, дает им ощущение внезапного счастья. Финальная ремарка гласит: «Марк, Елена и Йозеф щекочут друг друга и смеются» (290).

Радость и легкость от обретенного лада, 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.

Итак, 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 М. Эпштейн, рассуждая о выходе современной литературы за пределы постмодернизма (Эпштейн 2006, 449), в пьесе *Летние осы* воплощается в пределах постмодернистской конвенции при использовании приемов постабсурдистской драмы, которые становятся адекватным отражением современной действительности.

Пьеса *Солнечная линия* построена по законам классической комедии с со-

блюдением 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 уступить, и уйти тоже не может» (507-557).

Вернер и Барбара Солейлайны (автор использует прием «говорящей» фамилии) – бездетная супружеская пара среднего возраста, чьи отношения переживают кризис. В скором времени супругов ждет окончательное погашение кредита, и это событие по-мужски рациональным Вернером воспринимается как надежда на то, чтобы наладить отношения с Барбарой, возможно, даже завести ребенка. Для Барбары же – это иллюзия, которая не сможет изменить их реальности, разделенной «солнечной линией».

Искрометные диалоги, полные взаимных упреков, обвинений, ругательств, приводят героев к «полному непониманию всего». 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 дома, который становится 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» (511).

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», «непонятого», «оскорбленного», пытаясь «подловить» другого на слове, подчеркивая театральность и искусственность произносимых монологов. Действие пьесы начинается утром, но 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.*

(516)

Это высказывание показательное: во-первых, здесь Барбара выступает не в качестве персонажа, а в качестве нарратора, о чем свидетельствует форма личного местоимения («его») в присутствии Вернера; во-вторых, сам тон

разительно отличается от тона диалогов – лиризм и поэтичность фрагмента свидетельствуют 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 твоё 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.*

(516)

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 возможно, 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. Возможно сказать, что они смеются.*

(517)

Это первый момент передышки в споре; мы не знаем, почему улыбаются герои, действие переходит в план их воображения. Но это, несомненно, рождает позитивные эмоции и становится началом их контакта. Представление «гротескного субъекта» в *Солнечной линии* обнажается 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?*

(553)

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, по-настоящему обратить друг на друга внимание, сосредоточиться на «здесь и сейчас» и стать самими собой. Зигмунд и Зоя говорят друг о друге, замечая в другом самые положительные и достойные черты, легко отдавая друг другу то, за что так судорожно держались Вернер и Барбара.

Предельное остранение, восприятие себя как «другого» и нахождение «другого» в себе становится способом преодолеть отчуждение: именно форма диалога становится способом упорядочить хаос, обнаружить лад и согласие в мире, разглядеть друг друга. Реплики героев начинают звучать 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. [...]*

(556)

Таким образом, «диалог согласия» М. Бахтина становится возможным путем невербального общения. Это те приемы, которые позволяют перейти от «дивергентного Я-сознания», воплощающего эгоцентричную картину мира, сосредоточенного на самом себе и на своем личном существовании, стремящегося к полной, неограниченной свободе самопроявления, к другому типу ментальности, а именно – к «конвергентному» (диалогизированному) Ты-сознанию, направленному на «другого», устремленного к диалогу, где фактор личной свободы сознательно ограничивается мыслью о неограниченной свободе «другого» (Тюпа 2009, 13-19). Персонажи 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 принять «другого» в себе и «другого» в мире со всеми его противоречиями, страхами и потерянностью, пытаются восстановить Космос из Хаоса.

## ЛИТЕРАТУРА

Бахтин, М. М. 1972. *Проблемы творчества Достоевского*. Москва: Художественная литература.

Вырыпаев, И. 2016. *Пьесы*. Москва: Три квадрата.

Иванова, Н. 1998. Преодолевшие постмодернизм. *Знамя* 4. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/4/ivanova.html> [см. 20 11 2016]

Иванова, Н. 2007. Ускользящая современ-

ность. Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплетной» к постсоветской, а теперь и всемирной. *Вопросы литературы* 3. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html> [см. 22 11 2016]

Ильин, И. 2001. *Постмодернизм. Словарь терминов*. Москва: INTRADA.

Лейдерман, Н. 2002. Траектории «экспериментирующей эпохи». *Вопросы литерату-*



ры 4. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html> [см. 20 11 2016]

Строгалева, Е. 2010. Июньские заметки о драматургии Ивана Вырыпаева. *Петербургская перспектива* 3 [61]. Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/61/process-61/iyulskie-zametki-odramaturgii-ivana-vyrypaeva/> [см.17 11 2016]

Тюпа, В. 2010. *Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике*. Москва: Языки славянской культуры, 114-124.

## REFERENCES

Bakhtin, M. M. 1972. *Problemy tvorчества Dos-toevskogo*. [Problems of Doskojevsky's Poetics]. Moscow: Khudozhestvennaia literature Publ.

Epshtein, M. 1995. Posle karnavala. Obaianie entropii, ili vechnyi Venichka. [After the Carnival: Enchantment of entropy, or eternal Vienichka]. *Erofeev, V. Ostav'ite moi dushu v pokoe: Pochti vse*. Moscow: Kh.G.S. Publ. Available at: <http://www.emory.edu/IN-TELNET/pm.erofeev.html#s3>. Accessed: 6 July 2017.

Epshtein, M. 2005. *Postmodern v russkoi literature*. [Postmodern in Russian Literature]. Moscow: Vysshiaia shkola Publ.

Ivanova, N. 1998. Preodolevshie postmodernizm. [Overcoming postmodernism]. *Znamia* 4. Available at: <http://magazines.russ.ru/znania/1998/4/ivanova.html>. Accessed: 20 November 2016.

Ivanova, N. 2007. Uskol'zaiushchaia sovremennost'. Russkaia literatura XX–XXI vekov: ot «vnekompletnoi» k postsovetskoi, a teper' i vseimoi. [Elusive modernity. Russian literature of the XX–XXI centuries: from “not completed” to the post-Soviet, and now world-wide]. *Voprosy literatury* 3. Available at: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3/iv7.html>. Accessed: 22 November 2016.

Тюпа, В. 2009. *Литература и ментальность*. Москва: Вест-консалтинг.

Эпштейн, М. 1995. После карнавала. Обаяние энтропии, или вечный Веничка. *Ерофеев, В. Оставьте мою душу в покое: Почти все*. Москва: Х.Г.С. Режим доступа: <http://www.emory.edu/IN-TELNET/pm.erofeev.html#s3> [см. 06 07 2017]

Эпштейн, М. 2005. *Постмодерн в русской литературе*. Москва: Высшая школа.

Il'in, I. 2001. *Postmodernizm. Slovar' terminov*. [Postmodernism. Glossary of Terms]. Moscow: IN-TRADA Publ.

Leiderman, N. 2002. Traektorii «eksperimentiruiushchei epokhi. [Trajectory of the «experimental Era»]. *Voprosy literatury* 4. Available at: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html>. Accessed: 20 November 2016.

Strogaleva, E. 2010. Iiun'skie zametki o dramaturgii Ivana Vyrypaeva. [June Notes about Ivan Vyrypaev's dramaturgy]. *Peterburgskaia perspektiva* 3 [61]. Available at: <http://ptj.spb.ru/archive/61/process-61/iyulskie-zametki-odramaturgii-ivana-vyrypaeva/> Accessed: 17 November 2016.

Tiupa, V. 2010. *Diskursnye formatsii. Ocherki po komparativnoi ritorike*. [Discursive formations: Essays on comparative rhetoric]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 114-124.

Tiupa, V. 2009. *Literatura i mental'nost'*. [Literature and Mentality]. Moscow: Vest-konsalting Publ.

Vyrypaev, I. 2016. *P'esy*. [Plays]. Moscow: Tri kvadrata Publ.

## “DIALOGUES OF CONSENT”: THE CONVERGENT STRATEGY IN THE PLAYS BY IVAN VYRYPAJEV *ILLUSIONS, SUMMER WASPS BITE US EVEN IN NOVEMBER, THE DRUNKS, THE SUN LINE*

Elena Kurant

S u m m a r y

The dramatist, film and theatre director Ivan Vyrypaev is one of the leading representatives of the contemporary literary process. Using postmodernist means, Ivan Vyrypaev, 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. Com-

pared to the traditional theatre (and also contemporary new dramaturgy), it is an alternative project of a conceptual, performative text directed at the recipient and open to the recipient; a new project of social discourse theater that combines the elements of entertainment and the tricks typically found in the so-called “mass art” with the performative effectiveness of interaction and the presentation of specific philo-



sophical views on the condition of the modern man. In *Drunk*, *Summer Wasps Bite Us Even In November*, *A Sunny Line*, the characters are placed in a limited space enclosed by a pattern of domestic dramas; they engage in small-talk, confide and quarrel with each other, but above all, they desperately seek connection – all they wish is to get closer to each other, but no matter what they say or do, they encounter endless obstacles in the form of the language itself. The language they operate is against all communication: it does not allow them to hear one another, it makes it impossible to establish “contact” – the most important thing and the way to “regain” the disintegrating identity in the process of experiencing the Other. A character, seen as a “formal construct,” unable to go beyond the language discourse, tries to find meaning that is not provided by traditional dialogue

in language experiments. The deposition of separateness, foreignization and meta-theatrical tricks let the characters rise to a new level of “otherness,” which, paradoxically, allows them to transcend from extraneousness and a lack of understanding to oneness and harmony. The wearing of a mask in imitation of the psychodrama pattern (*A Sunny Line*) creates an atmosphere of acceptance, understanding and trust, necessary for real open communication. Crossing the barriers, searching for the most important values, disentangling the ultimate questions in everyday life, among trivial needs, reveal a desperate desire for love; seeing a desperate attempt to communicate with other people in routine conversations, the playwright looks to the man who found himself on the edge, to his relations with others people, with God and, ultimately, with himself.

**„SUTARIMO DIALOGAI“: KONVERGENCIJOS STRATEGIJA IVANO VYRYPAJEVO  
PJESĖSE „ILIUZIJOS“, „VASAROS ŠIRŠĖS KANDŽIOJA MUS NETGI LAPKRITĮ“,  
„GIRTI“, „SAULĖS LINIJA“**

**Jelena Kurant**

S a n t r a u k a

Straipsnyje analizuojami vėlyvieji Ivano Vyrypajevo – žinomo ir paklausaus Rusijoje bei užsienyje dramaturgo, teatro ir kino režisieriaus – tekstai. Naudodamasis performatyvaus meno principais teatre ir performanso žanru parateatrinėje veikloje (susitikimai su žiūrovais, paskaitos, interviu), I. Vyrypajevas sukuria savąjį meno metodą. Šiuo metodu suderinami «masinio» meno principai su tipinio per-

formatyvaus efektyvumo poveikiu, siekiu išreikšti verbaliniu ir teatriniumi tekstais autorinę šiuolaikinio žmogaus moderniam pasaulyje estetinę ir filosofinę koncepciją. Egzistencinė amžinų vertybių paieška, prasmės ilgesys, asmeninės atsakomybės ir individualios laisvės idėjos, dialogiškumo principai – visa tai pateikiama kaip postmodernizmo įveikos būdai, posūkis į „konvergentišką“, dialoginę sąmonę.

Получено: 2018, август  
Принято: 2018, сентябрь

*Адрес автора:*  
Uniwersytet Jagielloński  
Instytut Filologii Wschodniosłowińskiej  
ul. Ingardena 3, 30-060  
Kraków, POLSKA  
E-mail: elena.kurant@uj.edu.pl