

Катажина Сыска

«Иллюзии» Ивана Вырыпаева:

ПОЭТИКА СОЗЕРЦАНИЯ

Katarzyna Syska

Ivan Vyrypayev's *Illusions*: Poetics of Contemplation

Катажина Сыска (Ягеллонский университет в Кракове, Институт восточнославянской филологии, кандидат филологических наук) katarzyna.syska@uj.edu.pl.

Katarzyna Syska (PhD; Associate Professor, Jagiellonian University, Institute of Eastern Slavonic Studies) katarzyna.syska@uj.edu.pl.

Ключевые слова: новейшая русская драматургия, повествовательный театр, постдраматический театр, Иван Вырыпаев

Key words: contemporary Russian drama, narrative theater, postdramatic theater, Ivan Vyrypaev

УДК: 821.161.1+82.2+82.27+792.03
DOI: 10.53953/08696365_2023_182_4_296

UDC: 821.161.1+82.2+82.27+792.03
DOI: 10.53953/08696365_2023_182_4_296

Ивана Вырыпаева можно отнести к представителям нарративного театра в России. Поскольку драматург сам ставит свои пьесы, между поэтикой его текстов и способом их сценической реализации наблюдается тесная связь. Для драм Вырыпаева характерен принцип взаимного подрыва смысловых и формальных элементов, которые образуют полифоническую структуру, трудно поддающуюся рациональному осмыслению. Вопреки этому принципу, в статье проводится анализ пьесы «Иллюзии» (2011) с применением метода *close reading*, а также с обращением особого внимания на дискурсивные стратегии персонажей и рассказчиков-перформеров.

Ivan Vyrypaev can be considered a representative of narrative theater in Russia. Since the dramatist stages his plays himself, one can notice a close relationship between the poetics of the texts and the way they are staged. One of the characteristic features of Vyrypaev's plays is the principle of the mutual undermining of semantic and formal elements that form a polyphonic structure that is difficult to comprehend rationally. This principle notwithstanding, an analysis is undertaken in the article of the play *Illusions* (2011) using the method of close reading, as well as paying special attention to discursive strategies of characters and narrators.

Обращение к оральному характеру театра, в котором «звучащее слово является основным строительным материалом театральных миров» [Borowski 2006: 263], — заметная тенденция западноевропейского режиссерского искусства 1990-х и 2000-х годов (Д. Доббров, Р. Гетц, Ф. Миньяна, К. Режи, М. Винавер и др.). В ее рамках можно выделить направление, которое Ханс-Тис Леман определил как театр с принципом повествования (см.: [Леман 2013: 176–178]). Главная черта этого театра (называемого также нарративным, повествовательным или постэпическим) — замещение представления событий рассказом о них, репрезентации действия презентацией текста, подчеркивающей его материальность, фактуру, ритмический рисунок. Актер на сцене не перевоплощается в драматического персонажа, а, наподобие античного рапсода, «собственнолично, “здесь и сейчас” развертывает перед нами рассказ о чужих судьбах» [Kosiński et al. 2005: 448]. Такая техника донесения до зрителя текста требует разработки непсихологических, немиметических способов игры. Существует, однако, заметная разница между характерным для брехтовского эпического театра эффектом отчуждения и современными поисками:

...если эпический театр меняет само представление воображаемых событий, создавая расстояние между собой и зрителем, чтобы превратить публику в присяжных, экспертов и политических судей, то постэпические формы повествования выдвигают на первый план именно личное, а вовсе не демонстративное присутствие рассказчика, они подчеркивают интенсивность контакта, который всегда отсылает нас к самим себе [Леман 2013: 175].

Фигура рассказчика и его отношение к произносимому тексту, к герою (если эта категория вообще присутствует в тексте, а не вытесняется абстрактным голосом) и к адресату определяет разнообразие внутри течения. Способы существования актеров на сцене колеблются от экстатической, ритуализированной, сильно ритмизованной инкантации, через бесчувственное формальное исполнение, до речитатива или манеры сказочника.

Иван Вырыпаев, который уже две декады последовательно придерживается эстетики нарративного театра, постоянно исследует ее возможности и пределы. Поскольку драматург сам ставит свои пьесы, существует тесная взаимосвязь между его театральными и литературными экспериментами. От ранних радикальных пьес 2000-х годов («Кислород», «Бытие № 2», «Июль») с маргинальными, нежизнеподобными героями, «нежитейскими» сюжетами, сильной дистанцией между персонажем и исполнителем и жесткой ритмически-звуковой организацией языка, который из инструмента коммуникации превращался в источник ритуала, в 2010-е годы он переходит к более классическим формам. В его драмах появляются усредненные герои, обладающие неким психологическим рисунком. Они остаются текстовыми существами, плодами действий нарратора, который «создает самого этого героя в слове и подвергает его непрерывным метаморфозам» [Якубова 2014: 118], но в то же время обретают «зачаточную» психологическую форму. Вырыпаев словно исследует грань между традиционной репрезентацией в русле психологического реализма и ее опровержением техниками постэпического театра, добиваясь своеобразного эффекта, который С. Вейгандт определила как «сигнализирование»: «Вместо репрезентации в произведениях Вырыпаева имеет место сигнализирование. Сигналы — это не полноценные образы, а скорее обещания» [Weygandt 2018]. Смену типа героя сопровождают поиски другой интонации исполнения, более мягкой, естественной, балансирующей между полюсами отчуждения и интимности.

«Иллюзии» (2011) — очень ставящаяся (как в России, так и за границей), но, несмотря на отмечаемое критиками формальное совершенство (см.: [Карась 2011; Руднев 2017]), мало исследуемая пьеса. Возможно, причиной тому факт, что, начиная с «Танца Дели» (2009), произведения драматурга складываются в своего рода объемный метатекст, объединенный философскими (влияние буддизма и интегрального подхода Кена Уилбера) и эстетическими установками (упрощение языка и сюжетов, оттачивание жанра), поэтому сказанное об одном произведении в определенной степени актуально и по отношению к другим. Сам Вырыпаев относит «Иллюзии» ко второй фазе своего творчества, «при которой в пьесах главным является не содержание, а структура. <...> И именно структура пьес “второй фазы” должна указывать зрителю на то, что проявленный мир — это игра» [Вырыпаев 2015]¹. В случае «Иллю-

1 Хотя этот контекст не будет привлекаться в дальнейшем анализе, важно отметить, что данную пьесу можно читать как художественное воплощение концепций маха-

зий» структуропорождающий механизм состоит в том, что элементы текста, как на уровне фабулы (событийный ряд), так и на уровне содержания (понимаемого как идеи, эксплицитно высказываемые персонажами и нарраторами) подрывают друг друга, выявляя сюжетную и смысловую пустоту, которую можно ощущать, констатировать или созерцать, но трудно анализировать.

Герои пьесы — две пожилые супружеские пары. В первом монологе Денни, находясь на смертном одре, благодарит жену Сандру за любовь, которая наполнила его жизнь смыслом. Спустя год Сандра, умирая, признается лучшему другу мужа Альберту, что всю жизнь любила не Денни, а его. В третьем монологе Альберт, потрясенный услышанным, сообщает своей жене Маргарит, что он все эти годы любил не ее, а Сандру, только об этом не знал. Маргарит в ответ врет Альберту, что они с Денни были любовниками. Альберт успевает вернуться к Сандре, признаться ей в любви и сообщить об изменах Денни, но уже на обратном пути домой он понимает, что внезапная влюбленность в Сандру — самообман, что на самом деле он всегда любил и любит свою жену Маргарит. Однако за это короткое время Маргарит успела повеситься, уверив Альберта в предсмертной записке, что всю жизнь любила только его. Последним, в глубокой старости, умирает Альберт. Этот основной сюжет дополняют ретроспективные сцены из жизни героев, из которых следует, что Денни втайне испытывал влечение, а может быть, и любовь, к Маргарит, которая, в свою очередь, рассматривала возможность романа с Денни. Персонажи не действуют непосредственно — их историю от третьего лица поочередно пересказывают четыре нарратора (обозначенные в ремарке как Первая Женщина, Вторая Женщина, Первый Мужчина и Второй Мужчина), не привязанные четко к конкретным персонажам. Слово повествователей обрамляет длинные монологи и немногочисленные диалоги персонажей.

Несмотря на реалистично-бытовой антураж, персонажи пьесы не являются вполне ни характерами (они рельефны, лишены психологической детализации), ни тем более социальными типажам (хотя все принадлежат к западному буржуазному сословию). Они настолько жизнеподобны, что на первых порах срабатывает характерный для восприятия мелодрамы механизм сопереживания, но при этом у них не эссенциальная, подчеркнута словесная природа, о чем лишний раз напоминают «шутки» нарраторов, в рамках рассказа которых они существуют. Это характерные для современной «драмы языка» «выцветшие фигуры, которым избыток тела и слишком ярко обрисованные контуры обеспечивают уверенную, и в то же время ложную экзистенцию» [Sargazac 2007: 130]. Формулируемые героями вопросы и ответы кочуют из речи одного в речь другого, повторяясь дословно либо зеркально. Таким образом, возникает сложноплетенная система «нескончаемо множасьихся противоречивых мнений» [Корка 2003: 97], которые нельзя выстроить в иерархический ряд. Добиваясь эффекта тотальной обманчивости изображенного мира, Вырыпаев строит текст так, чтобы обесмыслить попытки ответить на загадку, заданную интригой, кто же кого любил на самом деле, или проследить психологические мотивации героев псевдомелодрамы, так как они совсем непо-

янского буддизма, в частности многозначительного понятия «шуньята», выражающего мнимость, пустотность феноменального мира или же, в другой трактовке, абсолютное единство реальности, взаимосвязанность и относительность всех ее элементов, а также идеи об относительных истинах и абсолютной истине. См.: [Шуньята 2001].

няты или, наоборот, очевидны. Эта стратегия реализует эстетические принципы автора, касающиеся приоритета формы перед содержанием (сюжетом и идеей), а точнее, снесения оппозиции между ними («Как форма бокала и есть бокал, как форма кресла и есть кресло, так и форма пьесы есть не что иное, как содержание пьесы» [Вырыпаев 2016: 8]).

Текст исследовался в основном с точки зрения авторских и рецептивных стратегий, метатекстуальных и жанровых характеристик (см.: [Карась 2011; Курант 2020: 148—150, 183—185; Руднев 2017]). Учитывая нарративно-перформативную идентичность героев и рассказчиков, представляется, однако, интересным рассмотреть особенности их речи, способы вербализации мыслей, которые суть стратегии объективизации опыта иллюзорного, переменчивого мира.

Важный компонент творчества Вырыпаева — поиск формально-смысловых зон недUALности, небинарного мышления, выражения и восприятия. Скорее всего, ту же особенность отмечают П.А. Руднев, указывая на парадокс как структурообразующий вырыпаевский прием (см.: [Руднев 2017]), а также М.Н. Липовецкий и Б. Боймерс, утверждая, что драматург сталкивает противоположные дискурсы, создавая «радикальную зону их взаимной проблематизации» (см.: [Липовецкий, Боймерс 2012: 334]). «Иллюзии» отсылают одновременно к двум жанровым моделям: мелодраме (или мыльной опере) и религиозно-философской притче, поэтому в речи субъектов пьесы дискурсы банальности и экзистенциально-возвышенного тесно сплетены². Как персонажи, так и нарраторы говорят на усредненном, почти лишенном индивидуальности языке низкопробного сериала, который, однако, за счет повторов, конкатенации, анафор, ритмизации («Я прожил эту жизнь, чтобы узнать, — любовь есть. Любовь великая сила. Любовь побеждает смерть. Мне не страшно умирать. Я люблю тебя» [Вырыпаев 2016: 296, 298]) приобретает черты заклипания, а следовательно — становится отчетливо перформативным.

Эксплицитные повествователи-перформеры тематизируют ситуацию рассказывания: «Да. Так вот. Сейчас я расскажу историю о Денни. <...> ...извини, что перебил. Продолжай» [Там же: 304]. Они общаются друг с другом и обращаются к адресату, усложняя таким образом коммуникативную структуру текста. Обладая полнотой знаний, рассказчики осознанно строят напряжение, «выделяя» реципиентам очередные фрагменты сюжета. В то же время ради «шутки» они придумывают драматичные подробности биографии героев (проблематизируя тем самым статус правды и вымысла в литературном произведении), ошибаются, в нескольких местах демонстрируют меньшую осведомленность, чем адресат, который в итоге начинает «сомневаться в истинности слов исполнителей — “ненадежных рассказчиков”» [Курант 2020: 150]. Особенный интерес представляют даваемые ими характеристики героев и их состояний — настолько банальные и общие, что выглядят пародией на методы нарраторского психологического анализа:

2 Функции обращения рассказчиками-перформерами к наивному дискурсу в «трилогии» Вырыпаева интересно анализирует Н. Якубова, указывая на смысловое напряжение, возникающее между культурным субъектом и героем-маргиналом: «...субъект речи для своего самовыражения нуждается в посредничестве двойника, и при этом особого двойника — обладающего тем наивным исповедальным дискурсом, к которому он сам не способен» [Якубова 2014: 89]. Данное утверждение актуально и для более поздних «мещанских» пьес драматурга, в которых социально-ментальная дистанция между субъектом речи и героем не столь велика.

ПЕРВАЯ ЖЕНЩИНА: <...> Это были потрясающие люди. <...> Это была очень наполненная жизнь! <...> Очень красивая любовь.

ПЕРВЫЙ МУЖЧИНА. <...> Она была очень здоровой женщиной с хорошим чувством юмора.

ВТОРОЙ МУЖЧИНА. Дело в том, что Денни был таким человеком, который никогда, никогда не врал.

ПЕРВЫЙ МУЖЧИНА. Альберт был очень хорошим человеком. И сейчас вы сами поймете почему. <...> Его сердце сжималось от боли за Сандру... [Вырыпаев 2016: 294, 300, 304, 308, 317].

Нарочитая недостоверность этих комментариев представляется не просто следствием избранной рамки масскультного жанра. Их можно толковать как металитературное оспаривание миметических механизмов, приемов художественной иллюзии, эссенциалистской трактовки категории персонажа, в конце концов фигуры всезнающего повествователя, охватывающего целостным взглядом художественный мир и требующего доверия со стороны адресата.

Что касается героев — их всех объединяет опыт хаотичности, ненадежности жизни и — как следствие — жажда порядка. Одни пытаются риторически структурировать хаос, формулировать на основании субъективного опыта универсальные суждения о реальности, тем самым выдавая желаемое за сущее, ощущение за знание. В монологах трех героев (Денни, Сандра, Альберт) преобладают утверждения, касающиеся чувств, подкрепленные маркерами знания, понимания, уверенности, правды.

В монологе Денни превалирует дискурс должностования и знания. Он легко произносит чеканные формулировки: «Любовь — это труд, это умение взять ответственность. <...> Быть благодарным и быть ответственным — вот и вся формула жизни. <...> Любовь может быть только взаимной» [Там же: 294—295].

Сандра, которая допускает ошибочность обобщающих дефиниций («потом я поняла, что у любви нет никаких правил и формулировок» [Там же: 298]), несмотря на это, уверенно благодарит Альберта «за возможность узнать, что любовь — это когда ты только отдаешь и ничего не требуешь себе взамен» [Там же].

В монологе Альберта реализуется дискурсивная практика откровения, разоблачения собственных неверных представлений («Я находился в каком-то странном неведении», «любовь на самом деле совсем другая», «я вдруг отчетливо понял», «и вот эта мысль меня вдруг осенила», «настоящая любовь может быть только взаимной» [Там же: 299—302]). В оптике прозрения все остальные предстают непосвященными и обязаны принять новую правду, поэтому Альберт риторически отменяет не только свою любовь к жене, но и дискредитирует чувства Маргарит к нему. Здесь мы имеем дело не просто с ложным представлением, а с очередной степенью иллюзорного восприятия — ложным откровением. Альберт — самый риторичный из названных персонажей. Его рассказ о внезапном постижении «истинной любви» состоит из клишированных фраз, таких как: «Мы были созданы друг для друга»; «...наверное, всему свое время. Созревший плод сам падает с ветки»; «Это жестокая игра судьбы, или стечение обстоятельств» [Там же: 302]. Также жесты героя гротескно-мелодраматичны: «Тут Альберт подошел к ней, опустился рядом с ней на колени, закрыл лицо руками, посидел так несколько минут, потом открыл лицо, посмотрел на Маргарит и сказал...» [Там же: 301]. То есть внутренний опыт «озарения» героя выра-

жается на языке литературно-фразеологических стереотипов, которые, в свою очередь, являются сигналом самообмана. Скатывание в стереотипы в какой-то мере неизбежно, ибо мысли и чувства не поддаются адекватной вербализации, однако факт, что риторичность речи героев прямо пропорциональна степени самообмана или непонимания предмета высказывания, позволяет вывести актуальную для «Иллюзий» закономерность: к готовым формулам герои прибегают, когда они не способны или не готовы осознать свое положение, а следовательно — эти формулы являются маркерами кажимости.

В случае Альберта примечательно, что противопоставляя «не то чувство», связывавшее их с Маргарит в течение 54 лет, только что обнаруженной «настоящей любви», он допускает паралогизм (непреднамеренную ошибку суждения) — мысленно-языковое следствие иллюзорного восприятия:

Маргарит, я впервые в жизни понял, что такое любовь. Что такое настоящая любовь, та самая, которая описана в литературе, та любовь, о которой в юности все мечтают, и никто ее не находит, и тогда все соглашаются на то, что есть под боком. Не найдя настоящей любви, мы решаем, что ее вообще не существует, что это все литературный вымысел, и тогда мы женимся на том, кто рядом, кто реален... [Там же: 299].

Утверждение, что «настоящая любовь» — это та, которая «описана в литературе», — нечаянное саморазоблачение, выявляющее искусственность прозрения Альберта, ориентацию на расхожие культурные шаблоны.

На фоне персонажей, легко вербализирующих свои мысли и ощущения в виде обобщающих дефиниций, резко выделяется речевое поведение Маргарит. Она немногословна, чаще спрашивает, чем утверждает, использует модальность возможности (повторяющиеся «почему?», «может быть», «возможно»). В ее репликах доминирует дискурс сомнения и вопрошания, а следовательно — она наименее склонна к формулированию универсальных смыслов и самообману. Маргарит нарушает и стилистические нормы мыльной оперы. В гладком потоке корректных фраз ее неожиданная реакция на патетический монолог мужа: «Альберт, ты старый пердун» [Там же: 300], — вкрапление живой речи.

С этого стилистического поворота начинается трагический зазор между внутренним монологом героини и высказанной репликой. Первый содержит едкую, но трезвую оценку ситуации: «Зачем мне вообще реагировать на всю эту его чушь о любви. <...> Я лучше промолчу и не дам повода этому старому дураку изображать здесь из себя юного любовника» [Там же], — хотя и не отражает еще более глубинного, смутного ощущения, отмеченного нарратором («Но на самом деле оказалось, что вся эта пафосная речь Альберта о любви почему-то попала в Маргарит» [Там же: 301]).

Внешняя же реплика реализует стратегию защиты от риторического насилия Альберта, который заставляет ее признать безосновательный тезис о том, что раз он ее не любил по-настоящему, то и ей не удалось в этих отношениях испытать любви. После нескольких резонных вопросов («Но почему же ты снова говоришь за других, Альберт» [Там же]) и узнав, что объектом любви мужа является умирающая Сандра, Маргарит как будто начинает играть в его словесную игру, дописывать, а даже заострять мелодраматический сюжет. Она придумывает историю о своем многолетнем романе с Денни, закольцовывая таким образом любовный четырехугольник, причем этот лживый монолог подражает стилю предыдущих «откровений» персонажей («Настоящая лю-

бовь может быть только взаимна, я это знаю. <...> Мы решили принести нашу любовь в жертву обстоятельствам» [Там же: 303]). Если остальные герои искренне принимают собственный или чужой обман за правду, Маргарит осознанно врет, парадоксальным образом оставаясь при этом самой честной. Ее речь раздваивается на риторически гладкую, логически связную ложь и мучительное, тавтологическое вопрошание о смысле мироустройства, зафиксированное в предсмертной записке:

«Я решила это сделать, потому что я окончательно перестала понимать, как тут все функционирует. <...> Я не нахожу постоянства. Должно же быть какое-то постоянство, Альберт? Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом огромном переменчивом космосе, Альберт? <...>». И дальше целый лист бумаги был исписан только это фразой [Там же: 320].

Однако ощущение прерывности бытия и невозможности постичь его глубинный смысл в какой-то форме было дано всем персонажам, о чем читатель узнает из комически-трогательных ретроспективных сцен. Вырыпаев часто в литературном творчестве ориентируется на музыкальные жанры (см., например: [Weygandt 2018; Porczyk-Szczęсна 2018]). Композиция «Иллюзий» своей полифонической сложностью, имитационным перетеканием главной темы из голоса в голос напоминает фугу³, в которой в мотиве иллюзорности человеческого восприятия, не способного уловить суть, истину, все голоса сливаются в короткий унисон.

Денни после того, как в детстве увидел летающую тарелку, решает, что попытка вербализировать этот сокровенный опыт «все равно превратится в простое вранье» [Там же: 305], и поэтому ложь — основа коммуникации. Сандра, всматриваясь в звездное небо, вдруг понимает, что «в жизни нет ничего целого, а только какие-то мелкие рваные куски, что нет одного сюжета, а есть только множество эпизодов, что нет ничего главного, а есть только мелочи и детали. И что эти детали никак не складываются во что-то целое...» [Там же: 307]. Альберт, в свою очередь, под влиянием марихуаны чувствует, что мир на самом деле мягкий, а не твердый. Все они предпринимают различные попытки освоить это ощущение онтологической зыбкости, риторически структурировать, «заговорить» его, формулируя на основании частного опыта сиюминутные истины, которые возводятся в ранг абсолюта и жертвой которых становится Маргарит.

Для Маргарит «непостоянство» бытия оказывается глубоким переживанием, перед которым капитулирует ее разум и речь (механическое повторение фразы «ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом переменчивом космосе»). Отвергнув стратегию защиты от хаоса путем производства ложных констатаций, она не находит альтернативного способа существования. Ее самоубийство можно толковать как акт отрицания непостижимой, лишенной закономерностей реальности.

В итоге в сюжетных линиях персонажей обе стратегии оказываются несовершенны: формулирование твердых суждений о действительности чревато опасными заблуждениями, а бунт и отрицание несовершенного мира ввергает

3 Музыкальный жанр фуги и использованная Вырыпаевым в качестве эпиграфа цитата из пьесы П. Корнеля «Иллюзия» отсылает к эпохе барокко, в мироощущении которой тема непостоянства мира являлась одной из главных. Таким образом, барочные аллюзии накладываются поверх слоя буддистской мысли.

в отчаяние. Однако через Маргарит совершается существенный переход от ложных констатаций к вопрошанию. Ее своеобразная правота подтверждается повторным озарением Альберта, которое замыкает круг обманов и разоблачений. Герой практически повторяет слова жены (частично оформленные виде несобственно-прямой речи): «И тут Альберт понял, что вся эта его сегодняшняя любовь к Сандре, все это просто поздно нахлынувшая романтика престарелого дурака. <...> — Что же я делаю, старый я пердун?!» [Там же: 319]. Ее же вопрошание о постоянстве в «переменчивом космосе», спустя десять лет обращенное Альбертом к космосу, выносится в финал пьесы. Оно не кажется, однако, простым повтором. Альберт как будто поднимается на новую ступень взаимодействия со Вселенной — созерцание, понимаемое как «внимательный и бескорыстный взгляд... способность сознания познавать, не стремясь к обладанию, использованию или вынесению суждения о познаваемом» [Конт-Спонвиль 2012: 559]. Последняя сцена, в которой слабовидящий от старости герой сидит в плетеном кресле, всматривается в космос, «который был развернут перед ним в виде голубой мерцающей каши» [Там же: 321], и ему непосредственно задает вопрос о постоянстве, исполнена светлого спокойствия.

Как нам кажется, можно установить аналогию между проанализированными стратегиями реакции героев на опыт непостижимости глубинного смысла бытия и философско-эстетическими установками нарративного театра Вырыпаева. В пьесе сюжет познания, как мы пытались доказать, движется от поспешной вербализации ощущений и мысли в виде обобщающих умозаключений через отчаянное вопрошание к созерцанию. Схожая динамика прослеживается и на формальном уровне (как текста, так и заложенного в нем способа постановки). У Вырыпаева приемы дезиллюзии, обнажения ситуации исполнения вымышленной истории, отказ от построения целостного изображенного мира и достоверных характеров, нарраторского всезнания выражают нежелание формулировать и транслировать когерентные смыслы. Разумеется, кризис репрезентации в искусстве как следствие усомнения в референциальной способности языка «правдиво и достоверно передавать и воспроизводить действительность, говорить “истину о ней”» [Ильин 1996: 231] характерен для искусства постмодернизма в целом. Вырыпаев в «Иллюзиях» не останавливается, однако, на этой констатации.

Эпистемологический пессимизм преодолевается, с одной стороны, за счет особой коммуникации между актером и зрителем. Перенос театрального события со сцены в зрительный зал (между актерами на сцене нет интеракции, произносимый текст направлен непосредственно к реципиенту) требует большого рецептивного усилия, вовлекает зрителя в процесс осмысления происходящего. И вместе с тем специфика драматического текста и его исполнения пресекает привычные механизмы эмоциональной идентификации с героями или интеллектуального отождествления с представляемыми ими идеями. Текст пьесы, построенный наподобие изящного узора событий, мнений, смыслов и представляемый зрителям в манере, подчеркивающей его материальность, предметность, напоминает финальный образ «голубой мерцающей каши» космоса и провоцирует не столько на интеллектуальный анализ, сколько на созерцание сложности бытия и гетерогенной взаимосвязанности всех его элементов.

Это и есть тот эффект, которого добивается автор: «...главное — не темы, о которых говорит художник, типа просветления, развития или единства, а главное, чтобы зритель во время просмотра ощутил себя смотрящим» [Вырыпаев 2015].

Библиография / References

- [Вырыпаев 2015] — *Вырыпаев И.* Соединиться с импульсом Вселенной [интервью В. Ширияеву] // <https://eroskosmos.org/connecting-to-the-impulse/> (дата обращения: 28.10.2021).
- (*Vyrypaev I.* Soyedinit'sya s impul'som Vselennoy [interv'y u V. Shiryayevu] // <https://eroskosmos.org/connecting-to-the-impulse/> (accessed: 28.10.2021).)
- [Вырыпаев 2016] — *Вырыпаев И.* Пьесы. М.: Три квадрата, 2016.
- (*Vyrypaev I.* P'esy. Moscow, 2016.)
- [Ильин 1996] — *Ильин И.* Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М.: Интрада, 1996.
- (*I'in I.* Poststrukturalizm, dekonstruktivizm, postmodernizm. Moscow, 1996.)
- [Карась 2011] — *Карась А.* Ложь бумерангом // Российская газета. 2011. 4 октября.
- (*Karas' A.* Lozh' bumerangom // *Rossiyskaya gazeta.* 2011. October 4.)
- [Конт-Спонвиль 2012] — *Конт-Спонвиль А.* Философский словарь / Пер. с фр. Е.В. Голвиной. М.: Этерна, 2012.
- (*Comte-Sponville A.* Dictionnaire philosophique. Moscow, 2012. — In Russ.)
- [Курант 2020] — *Курант Е.* Театр чудес. Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева. Краков: LIBRON, 2020.
- (*Kurant E.* Teatr chudes. Avtorskie strategii v dramaturgii Ivana Vyrypaeva. Cracow, 2020.)
- [Леман 2013] — *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. с нем. и коммент. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013.
- (*Lehmann H.-T.* Postdramatisches Theater. Moscow, 2013. — In Russ.)
- [Липовецкий, Боймерс 2012] — *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- (*Lipovetsky M., Beumers B.* Performansy nasiliya: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty "Novoyu dramy". Moscow, 2012.)
- [Руднев 2017] — *Руднев П.* Иван Вырыпаев. «Сгорел дом, а в доме две собаки» // Новый мир. 2017. № 5 (https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobaki.html (дата обращения: 28.10.2021)).
- (*Rudnev P.* Ivan Vyrypaev. "Sgorel dom, a v dome dve sobaki" // *Novyy mir.* 2017. № 5 (https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobaki.html (accessed: 28.10.2021)).)
- [Шуньята 2001] — Шуньята // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ред. В.С. Степин. М.: Мысль, 2001 (<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01a9e2f679561f7307da73a9> (дата обращения: 28.10.2021)).
- (*Shun'yata* // *Novaya filosofskaya entsiklopediya:* In 4 vols. / Ed. by V.S. Stepin. Moscow, 2001 // (<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01a9e2f679561f7307da73a9> (accessed: 28.10.2021)).)
- [Якубова 2014] — *Якубова Н.* Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (*Yakubova N.* Teatr epokhi peremen v Pol'she, Vengrii i Rossii. Moscow, 2014.)
- [Borowski 2006] — *Borowski M.* W poszukiwaniu realności. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2006.
- [Копка 2003] — *Копка К.* Leps! i cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria — Teatr Wybrzeże, 2003.
- [Kosiński et al. 2005] — *Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Stafiej A., Marszałek A., Sugiera M., Leśniewska J.* Słownik wiedzy o teatrze: ParkEdukacja, 2005.
- [Popczyk-Szczęsna 2018] — *Popczyk-Szczęsna B.* Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrpajewa // *Litteraria Copernicana.* 2018. № 29. P. 119—129.
- [Sarrazac 2007] — *Sarrazac J.-P.* Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego / Red. J.-P. Sarrazac; Tłum. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007.
- [Weygandt 2018] — *Weygandt S.* Revisiting skaz in Ivan Vyrypaev's cinema and theatre: rhythms and sounds of postdramatic rap // *Studies in Russian and Soviet Cinema.* 2018. № 12 (3). P. 195—214.