

*Елена Курант*  
Ягеллонский университет

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ПОИСКАХ МИФА:  
*ИЮЛЬ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА И ПОДОРВАННЫЕ САРЫ КЕЙН*

Трагедия? Сидел одинокий человек в пустой комнате.  
Станислав Лец<sup>1</sup>

Sapientia: никакой власти, немного знания, толика мудрости  
и как можно больше ароматной сочности.  
Ролан Барт<sup>2</sup>

Попытки преодолеть условность традиционного театра, движение драмы в сторону театральных первоистоков, когда вербальность как таковая исключалась, наблюдаются в драматургии на протяжении всего XX века и находят свое яркое выражение в творчестве представителей «новой драмы». Стремление театральных деятелей-авангардистов (Антоонен Арто, Жан Жене) усилить перформативность театрального «действия» за счет понижения роли слова напрямую связано с подчеркнутой сакрализацией театрального языка<sup>3</sup>:

Перформативный язык ритуалов и заклятий еще с начала XX века осваивался литературой, но в рамках сюрреализма, абсурдизма, и особенно в послевоенной литературе с ее поиском серулярного сакрального, перформативная функция литературы выходит на первый план художественных эспериментов<sup>4</sup>.

При этом, согласно Юрию Лотману, «всякое новаторское произведение строится из традиционного материала. Если текст не поддерживает

---

<sup>1</sup> Цит. по К. Душенко: *Большая книга афоризмов*. Москва: Эксмо 2011 <<http://tudocs.exdat.com/docs/index-20845.html>> (20.09.2012).

<sup>2</sup> Р. Барт: *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс 1989, с. 569.

<sup>3</sup> См. М. Липовецкий, Б. Боймерс: *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*. Москва: НЛО 2012, с. 25.

<sup>4</sup> Там же, с. 26.

памяти о традиционном построении, его новаторство перестает восприниматься»<sup>5</sup>. Это утверждение может рассматриваться как на уровне постулируемой интертекстуальности постмодернистской эстетики, так и на уровне жанрово-модусной преемственности: «жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития»<sup>6</sup>. Если же мы говорим о драматургическом тексте, необходимо принимать во внимание, обрядовую природу театра, которая во многом определила поиски и направления развития авангардных театральных движений XX века. Поиски «истинного» театра, посещение которого не является лишь некой данью моде и признаком «культурного человека», стремление качественно изменить отношения между зрительным залом и сценой, заставляло режиссеров экспериментальных театров обращаться к ритуалу как первооснове сценического языка.

Согласно литературному критику Вадиму Гаевскому:

Миф, изгнанный и убитый европейской цивилизацией, возвращается в театр, в подлинный театр, оживает в театре, присутствует в театре как Дух и как Тень, подобно тому, как призрак отца Гамлета присутствует в шекспировской пьесе<sup>7</sup>.

Мифологизм в театре является выражением определенного универсального миропорядка, выводит события, представленные в тексте, на уровень высшего порядка, уровень бытия.

В этом контексте интересной представляется концепция Виктора Тернера, антрополога, основоположника ритуальной теории драмы, лежащей в основе теории социальных конфликтов. Изучая ритуалы африканских племен, Тернер приходит к выводу, что когда конфликт, назревший в обществе, невозможно разрешить рациональным или правовым путем, общество прибегает к различным ритуальным процедурам, способным выявить истинные, глубинные причины конфликта и умилостивить духов. Это фаза разрешения конфликта — стремление к обретению равновесия, согласно Тернеру, лежит также в основе всех общественных зрелищ, которые заимствуя элементы т.н. ритуалов несчастий<sup>8</sup>, секуляризируют их, наделяя параритуальным значени-

<sup>5</sup> Ю. Лотман: *Структура художественного текста*. Москва: Искусство 1970, с. 32.

<sup>6</sup> М. Бахтин: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Советская Россия 1978, с. 122.

<sup>7</sup> В. Гаевский: *Флейта Гамлета: образы современного театра*. Москва: СТД 1990, с. 186.

<sup>8</sup> *Ритуалы несчастий*, по Тернеру, связаны с попыткой преодолеть кризис и наладить быт, в отличие от *сезонных ритуалов*, которые носят скорее профилактический характер.

ем. Театр, таким образом, хоть и отделился от ритуала, продолжает быть в определенном смысле «отрицанием отрицания»: «появление театральной маски обнаруживает возможность правдивого лица»<sup>9</sup>. Театр и действительность как бы меняются местами: театр пытается освободить личность от искусственной общественной роли, от масок, которые навязывает общество. Тернер дает определение драмы как социологического «метакомментария», призванного «не только проанализировать общественный опыт, но и пережить его заново в интерпретационном воспроизведении»<sup>10</sup>. Создается своего рода «театральное действие», которое в противовес фальши и искусственности обыденной жизни возрождает человеческую индивидуальность. Это во многом соответствует концепции «театра жестокости» Антононена Арто:

Когда я говорю «жестокость», я имею в виду жизнь. А чтобы черпать из «родника жизни», современный человек должен пройти своего рода агонию... Сцена становится жертвенным костром, актер — мучеником, спектакль — прекращающимся самосожжением...<sup>11</sup>.

Участие в таком «действе» становится синонимом потрясения, которое и дает доступ к истине, являющейся отправной точкой и конечным пунктом авангардного театра.

С этой точки зрения хотелось бы проанализировать два произведения, являющиеся значимыми для двух параллельно развивающихся направлений современного «нового» искусства: драму Сары Кейн *Подорванные*, которая принадлежит направлению «New Brutalism» и текст *Июль* Ивана Вырыпаева, одного из представителей «Новой драмы», явления, которое в отечественной критике оценивается по-разному, но его роль и значение в современном литературном процессе неоспоримо<sup>12</sup>. Эти два текста объединяет направление «In-Yer-Face-Theatre», оказавшее непосредственное влияние на российскую «Новую драму», особенно в ее неонатуралистическом (или гипернатуралистическом)<sup>13</sup> выражении (техника *Verbatim*, документализм, интерес к насилию). Пьесы Вырыпаева и Кейн ставились труппой Royal Court Theatre в Лондоне.

<sup>9</sup> V. Turner: *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*. Пер. P. Skurowski. „Dialog” 1988, № 9, с. 108.

<sup>10</sup> Там же, с. 99.

<sup>11</sup> Цит. по: L. Kolankiewicz: *Święty Artaud*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2011, с. 148.

<sup>12</sup> См. Г. Заславский: *На полпути между жизнью и сценой*. «Октябрь» 2004, № 7.

<sup>13</sup> Марк Липовецкий в статье *Театр насилия в обществе спектакля* выделяет в направлении новой драматургии две тенденции: «неоисповедальную» (фокусирующую внимание на проблеме личной и философской идентичности современного человека) и тенденцию неонатурализма (или гипернатурализма) — «НЛО» 2005, № 73.

Интересующие нас тексты во многом перекликаются с «эпическим театром» Бертольда Брехта, в этом смысле спектакль, пьеса и ее постановка, и игра актеров, и поведение зрителей не подразумевают отождествления или идентификации с происходящим:

Постдраматический театр можно определить по аналогии с понятием и предметом «концептуального искусства» (расцвет которого пришелся на 1970-е годы) как концептуальный театр. Искусство концептуализировалось за счет того, что целью художественных практик вместо репрезентации стало переживание реальности (реального времени, реального пространства, реального тела)<sup>14</sup>.

Эстетика «нового брутализма»<sup>15</sup> и брутальности в искусстве перекликается с понятием искусственной гиперреальности, сформулированным еще Бодрийаром:

[...] реальность сама идет ко дну в гиперреализме, дотошном воспроизведении реального, предпочтительно через посредничающие репродуктивные средства, такие как фотография. От одного средства воспроизведения к другому, реальность испаряется, становясь аллегорией смерти... Она становится реальностью ради самой себя, фетишизмом утраченного объекта<sup>16</sup>.

В творчестве бруталистов экзистенциальный философский поиск обретает новое разрешение. Если у Сартра в *Тошноте* экзистенциальное сознание проникнуто ощущением абсурда и абсурдности «подлинной реальности», то экзистенциальное сознание философии бруталистов оказывается абстракцией всепроникающей жестокости и физиологичности существования, в преодолении которых видится единственная возможность обретения героем своего «Я» в гиперреальности.

Творчество представителей «In-Yer-Face-Theatre» возрождает практику театра, остро реагирующего на актуальные социальные проблемы (линия Джона Осборна и рассерженных молодых людей). Кроме того, бруталисты продолжают эстетику театра Антоонена Арто (насилие как попытка «взорвать» эстетику развлечения), воплощенную в театре абсурда (Жан Жене, Эжен Ионеско, Эдвард Бонд).

В новом «театре жестокости» нет понятия типажности героев, антропологизация театра приводит к заимствованию социологической терминологии: в основе раскрытия образа персонажа лежит идея габит-

<sup>14</sup> Х.-Т. Леманн: *Постдраматический театр*. Пер. Ю. Лидерман. «НЛО» 2011, № 111.

<sup>15</sup> «Новый брутализм» существовал также как направление в архитектуре Великобритании периода 1950–1970 гг.

<sup>16</sup> М. Эпштейн: *Постмодерн в русской литературе*. Москва: Высшая школа 2005, с. 23–24.

туса<sup>17</sup>: поступки индивида определяются историческими или социальными условиями его формирования. Новая драматургия отказывается от декламации в пользу документального воспроизведения реального переживания, от традиционных для теории драмы понятий — сюжет, время и место действия.

Драма Сары Кейн также (в соответствии с эстетикой In-Yer-Face) затрагивает остро актуальные проблемы современности, продолжая политическую линию эпического театра Брехта. И Вырыпаев, и Кейн сочетают в своих текстах два взаимоисключающих, казалось бы, способа построения действия — остранение и ритуал, но если в *Июле* позиция максимального отчуждения постепенно переходит в поглощающее и всеобъемлющее ритуальное действие, текст оглушает и завораживает, как речь служителя культа, который постепенно, впадая в религиозный транс, теряет связь с реальностью и отдается звуку, ритму, мелодии, и плотный, вязкий, обволакивающий текст становится проводником в иную, сакральную реальность, то Сара Кейн обращается к принципиально иной схеме воздействия на читателя. В крайних проявлениях эмоций она пытается найти способ преодолеть кошмары окружающей действительности. Начало драмы строится по законам реалистического изображения: «Комната в очень богатом отеле в Лиде настолько богатый, насколько это можно себе представить»<sup>18</sup>, «телефон», «мини-бар» — все эти предметы, лишённые какой-либо конкретики, своей недосказанностью активно вовлекают читателя и имплицитно читающую догадку и интуицию, стремящуюся заполнить «места неполной определенности»<sup>19</sup>. Реплики персонажей, их позиции (Ян — шовинистические и расистские наклонности — в его репликах постоянно звучат нападки на евреев, представителей других рас, сексуальных меньшинств, эмигрантов, т.е. всех, кого он с позиции белого гетеросексуального мужчины воспринимает «Другими», выражение физического превосходства мужчины над женщиной; Кейт — чувствительность, физическая и душевная слабость, тип жертвы) играют роль «социального жеста», т.е. выражают суть социальных отношений в обществе, становятся общественным и социальным фоном<sup>20</sup>. Постепенно в реалистическое описание деталей быта, соци-

<sup>17</sup> Термин Пьера Бурдьё.

<sup>18</sup> Данная и последующие цитаты из *Подорванных* С. Кейн по источнику: <[http://samlib.ru/m/marholia\\_r\\_m/sarahkaneblasted.shtml](http://samlib.ru/m/marholia_r_m/sarahkaneblasted.shtml)> (01.06.2012). Авторская пунктуация сохраняется.

<sup>19</sup> См. Р. Ингарден: *Исследования по эстетике*. Пер. А. Ермилов и Б. Федоров. Москва: Издательство иностранной литературы 1962, с. 63–71.

<sup>20</sup> Б. Брехт: *Малый органон для театра* <[http://tafi.narod.ru/world\\_drams/breht/organon.htm](http://tafi.narod.ru/world_drams/breht/organon.htm)> (15.08.2012).

альных и психологических черт героев, проявляющихся в замкнутом пространстве гостиничного номера проникают элементы абстракции, сюрреализма, исчезает причинно-следственная связь поступков и реплик, взамен которой появляется логика сонного бреда, галлюцинации. Моделированный реализм первой части размываться, подобно как в драмах Гарольда Пинтера *День рождения* или *Комната*: «распознаваемое и знакомое пространство, а также язык диалога и психология персонажей подвергаются деформации как бы изнутри»<sup>21</sup>. Появление очередного персонажа — Солдата — предвещает взрыв, который разрушит не только гостиницу, но и реалистичность ситуации. Во второй части резко меняется характер театральной условности, язык персонажей, исчезает традиционная мотивировка их действий. Теперь Ян становится жертвой насилия, подчиняясь Солдату, который приносит весть о страданиях и жестокостях нелепой и кровавой войны, перед которыми Ян чувствует себя бессильным. Создается эффект максимального очуждения. Согласно Брехту:

[...] произвести очуждение события или характера — значит прежде всего просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство<sup>22</sup>.

Появление Солдата переносит действие в иное измерение, читатель осознает, что гостиница находится в центре военных действий, его рассказы о жертвах военного времени делают Яна не только свидетелем, но и непосредственным ее участником. Для Солдата вербализация его трагического опыта становится своего рода ритуалом очищения, напоминает психоаналитический сеанс. Его стремление заново пережить свои травматические воспоминания, освободиться от них, заново пережить трагические сцены (изнасилование Яна) — это его личная трагедия и его личная пытка<sup>23</sup>. Ян становится для Солдата символом его болезненного переживания, контакт с ним, таким образом, вызывает сильную эмоциональную реакцию, катарсис. В заключение садистских пыток Солдат высасывает Яну глаза — это месть за то, что, став свидетелем пережитых им событий, журналист не в состоянии «верно описать явления, в наказание [он] теряет способность наблю-

<sup>21</sup> M. Lachman: *Brzytwa po oczach*. Kraków: Księgarnia Akademicka 2007, с. 139. Перевод — Е.К.

<sup>22</sup> Б. Брехт: *Теория эпического театра* <<http://knigosite.ru/library/read/5867>> (15.08.2012).

<sup>23</sup> Согласно Зигмунду Фрейду и Йозефу Брейеру, перевод содержания события в словесную форму пациентом — вербализация — приводит к освобождению от симптома.

дения»<sup>24</sup>. Кульминация драмы представляет собой несколько немых сцен в духе Театра жестокости Антоонена Арто:

Затемнение.  
Свет.  
Ян душит себя голыми руками.  
Затемнение.  
Свет.  
Ян испражняется.  
Затем, пытается подтереться газетой.  
Затемнение.  
Свет  
Ян истерически смеется.  
Затемнение.  
Свет.  
У Яна ночной кошмар.  
Затемнение.  
Свет.  
Ян плачет кровавыми слезами.  
Он обнимает тело Солдата.  
Затемнение.  
Свет  
Ян вскрывает пол и достает оттуда тело ребенка.  
Он ест ребенка.  
Он складывает остатки в детскую пеленку и кладет все это обратно под пол.  
Устав, он укладывается на пол.  
Он умирает с облегчением.  
На него начинает лить дождь, который идет сквозь крышу.  
Внезапно.

Эти сцены связаны с событиями драмы ассоциативно, это архетипы отчаяния, боли, радости в их крайнем выражении, сгустки эмоций, испытываемых героями. В этих сценах слово заменяет визуальный образ и человеческое тело, которое само становится знаком, значащим и означаемым одновременно. Это обращение к «идее физического постижения образов и средств погружения в транс» Антоонена Арто в поисках очищения, театр жестокости, который «разрывает интеллектуальную привязанность языка к сюжетной канве, давая примеры новой и более глубокой интеллектуальности, которая скрывается за жестами и знаками, возвысившимися до уровня и достоинства экзорцистских обрядов»<sup>25</sup>. Кровавые слезы, каннибализм, смерть и последующее воскресение — это элементы религиозного ритуала, призванного

<sup>24</sup> М. Lachman: *Brzytwa po oczach...*, с. 151.

<sup>25</sup> А. Арто: *Театр и его двойник* <[http://royallib.ru/read/arto\\_antonen/teatr\\_i\\_ego\\_dvoynik.html#20480](http://royallib.ru/read/arto_antonen/teatr_i_ego_dvoynik.html#20480)> (20.09.2012).

очистить героя, возвращающегося к жизни после распада мира в ином, преобразованном качестве. Жестокость в конечном своем итоге ведет к очищению, страдание воспринимается как возможность спасения души, как путь к созданию нового общества, гарант искупления, прощения и возрождения духа:

Она кормит Яна остатками пищи.

Она льет джин Яну в рот.

Она заканчивает кормить Яна и садится рядом с ним, обняв его и согретья.  
Ян. Спасибо.

Тексты, балансирующие на грани реальности и иллюзии, отрицают традиционное понимание сюжета, хронологии, синтаксиса, характера персонажа. Сознательное провоцирование эмоциональной реакции читателя, реализованное в структуре и вне структуры описываемых текстов, отказ от театральности ради перформативности искусства — это попытка вызвать ощущение экзистенциальности бытия, попытки театра катастрофического сознания обнаружить человечность и человеческое в мире, где притуплена способность восприятия боли.

Сцена насилия у Сары Кейн — норма и форма коммуникации, направленная на высвобождение подсознательного из жестких структурных рамок (как на уровне структуры драматического текста, так и культурной «нормы» — подрывая саму возможность ее существования). Это попытка проявления «постмодернистской травмы»<sup>26</sup>, которая стремится изжить себя, вызывая одновременно травму у зрителя: «реальность, окружавшая калеку, может быть воспроизведена не по его искаженным впечатлениям от нее, а по тем воздействиям, которые, собственно и сделали его калекой. Тело — кровоточащая история»<sup>27</sup>.

Текст Вырыпаева представляет собой т.н. уединённый монолог (т.е. высказывание, осуществляемое в одиночестве либо в атмосфере психологической изоляции от присутствующих<sup>28</sup>. Хотелось бы обратиться к самой форме драматического монолога, чтобы уяснить его специфику и возможности. Итак, монолог присутствовал уже в ранних обрядовых действиях и в древнегреческом театре, теряя значение индивидуального и действенного высказывания, приобретая пафос и патетику «сверхличного». Отсюда и монологический характер античного хора, которому приписывалась роль определенной объективации, посредника между

<sup>26</sup> М. Эпштейн: *Постмодерн в русской литературе...*, с. 48.

<sup>27</sup> Там же, с. 52.

<sup>28</sup> В.Е. Хализев: *Монолог и диалог в драме*. «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка». Ред. В. Степанов. Москва: Наука 1981, т. 40, № 6, с. 521.



протагонистом и миром<sup>29</sup>. Другим полюсом монологической драматической речи было фольклорное начало (что особенно характерно для восточной классической драматургии). Текст *Июля* — плотный внутренний эпический монолог с его сбивчивостью, невнятистью. Критики указывают, что текст можно охарактеризовать как поэму (здесь проводятся параллели между *Июлем* и поэмой Венедикта Ерофеева *Москва–Петушки* — как в мотиве стремления героя в некое райское место — Петушки и смоленский дурдом, так и мотив мученического земного пути души, пути инициации героя, этапы обряда посвящения). Наличие карнавализованного начала (и особенностей, характерных для жанров серьезно-смехового — злободневность, острая современность сюжета, подчеркнутая фамильярность, опора на опыт и свободный вымысел, многотонность и многостильность повествования) делают правомерным сравнение текста *Июль* с другим жанром, о котором более подробно писал Михаил Бахтин в *Проблемах поэтики Достоевского*, а именно с мениппеей<sup>30</sup>. Итак, содержанием мениппеи является «приключения идеи или правды в мире: и на земле, и в преисподней, и на Олимпе»<sup>31</sup>, этот жанр предполагает сочетание «свободной фантастики, символики и — иногда — мистико-религиозного элемента с крайним и грубым [...] труппным натурализмом»<sup>32</sup>, это жанр «последних вопросов», т.е. предельной мирозерцательности и философского универсализма, который предполагает трехпланное построение текста. Очередной важной особенностью мениппеи является, по утверждению Бахтина, «изображение необычных, ненормальных морально-психических состояний человека — безумий всякого рода («маниакальная тематика»)»<sup>33</sup>, нарушение всякого рода норм и этикета, в том числе и речевого, резкие контрасты и переходы, «подъемы и падения», смешение разговорной и поэтической речи. При этом Бахтин называет этот жанр «журналистским» — откликающимся на идеологические проблемы современности.

При анализе текста Вырыпаева обнаруживаются все перечисленные особенности мениппеи, он предстает носителем обрядового характера, карнавала с его профанацией, приземлением, непристойностями, карнавала как торжества «всеуничтожающего и всеобновляющего време-

<sup>29</sup> С развитием античной драмы меняется роль хора в канве произведения: хор постепенно утрачивает свой статус, обретая все большую драматическую нагрузку.

<sup>30</sup> Бахтин подчеркивает, что жанровое название *мениппея* в отношении литературы нового времени используется как обозначение жанровой сущности, а не конкретного жанрового канона.

<sup>31</sup> М. Бахтин: *Проблемы поэтики Достоевского...*, с. 132.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Там же, с. 144.

ни»<sup>34</sup>. Предельно сниженный, обценный монолог шестидесятилетнего каннибала, эллиптический и нелинейный поток сознания-бессознательного (напоминающий монолог Бенджи из *Шума и ярости* Фолкнера, который регистрирует все, что видит и слышит вокруг) просторечные выражения, разговорный синтаксис, фольклорное начало, регистрация ненормативной лексики:

[...] этих неумных дьяволят было аж шесть, и все, как на зло, разного полу и возрасту, так что совладать с ними уже мне никак было бы не под силу [...];  
[...] а уже после, как наберу новых сил, тогда уже выйти из под моста в город, и начать искать заветный мой дурдом, так как я уже решил для себя, что сразу явлюсь туда, без всяких там справок и документов, и так как есть, напрямую, буду просить у них место, хотя бы на время, а возьмут на время, тогда я уже и на-постоянное-напрошусь, 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 [...]<sup>35</sup>

переплетается с фрагментами, графически оформленными как поэтические:

Я не вижу небо, надо мною мост.  
Тихо.  
Нет ни одного поезда. Тихо....,

а также 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.

Это инфернальная мистерия пляски смерти — «процессия различных людских судеб, идущих к смерти»<sup>36</sup>, суть которой — возрождение и регенерация; обряд посвящения, которым руководит огонь — и тот, что уничтожил дом Петра, и то всепожирающее синее пламя, которым горит «проклятый» месяц Июль, который обращает все вокруг в «серый пепел». Ворота, в которые входит Жанна-Неля, это те «небесные врата», которые после смерти Бога открываются перед ней сменившим его «сверхчеловеком». Персонаж Петра можно также сравнить

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Данная и последующие цитаты из *Июля* И. Вырыпаева даны по источнику: <<http://knigosite.ru/library/read/35970>> (16.08.2012).

<sup>36</sup> Ж. Делюмо: *Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII вв.)*. Пер. с франц. И.Б. Иткина, Е.Э. Ляминой, Е.И. Лебедевой, А.Г. Пазельской. Под ред. Д.Э. Харитоновича. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та 2003, с. 102.

с «социальным отверженным» Фуко, который будучи аутсайдером в отношении современной ему эпистеме, деконструирует ее, выявляя изъяны общепринятой аргументации, призванной укрепить власть господствующих авторитетов и традиций<sup>37</sup>. Ворота символизируют проход в иной мир, в иное пространство:

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.

Пародия обряда Евхаристии — «таинства таинств», приобщения к божеству — вкушение тела и крови Иисуса — повторяет сцену под мостом, когда Петр, съев часть собаки, омовается её кровью — это восхождение Петра по той вертикали до момента постижения наивысшей святости и наивысшей силы сверхчеловека. Это путь к обретению полного сознания.

Пределный трагизм бытия — в одиночестве души, мученический путь которой ведет к смерти Бога, то есть осознанию полного разрыва личности с божественной сущностью. На его место приходит сверхчеловек, но в нём нет уже «хаоса, способного родить танцующую звезду»<sup>38</sup>:

[...] 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.

И сама смерть Бога ведет за собой и смерть человека, «обещанное пришествие сверхчеловека означает с самого начала и, прежде всего неминуемость смерти человека»<sup>39</sup>. А во вселенной, свободной от взгляда строгого судьи и наблюдателя, от норм и идеалов, от страха перед совершением греха, от покаяния — ничего не изменилось, продолжается движение по бесконечному Ничто:

Движение останавливается, природа замирает, ждем. Осень, зима, весна, а потом и лето. Самая середина лета — июль. Все стало другим, но не заново началось, а пошло дальше. Все пошло дальше. И мы пошли за ним.

<sup>37</sup> И. Ильин: *Постмодернизм от истоков до конца столетия*. Москва: Интрада 1998, с. 20.

<sup>38</sup> Ф. Ницше: *Так говорил Заратустра; К генеалогии морали; Рождение трагедии или Эллинизм и пессимизм: Сборник*. Пер. Ю. Соколовский. Минск.: ООО Попурри 1997, с. 12.

<sup>39</sup> М. Фуко: *Слова и вещи. Археология гуманитарных знаний*. Пер. В. Визгин, Н. Автономова. Санкт-Петербург: А-сэд 1994, с. 368.

Первая авторская ремарка гласит: «Текст для одного исполнителя. Исполнитель текста — женщина». Этот монолог крайне амбивалентен, в нем не существует настоящего, но ведь не существует и самого героя, его речь произносится женщиной. Женщина, произносящая текст маньяка-каннибала, исполненный физиологических подробностей, ругательств, кровавой жестокости, являет высшую степень отчуждения от текста. Женский образ, образ вечной Праматери, ангельски чистой Девы Марии, изначально добродетельной в столкновении с произносимым текстом, воплощает противоборство вечного Разума с разрушающей иррациональной силой и энергией безумия, конфликт формы и семантики, цивилизации и варварства, добродетели и богоборчества, красоты и уродства, верха и низа, старости и юности, духовности и звериного начала, человека и мира.

Распад структуры монолога, появление ремарок, Жанны-Нели — это завершение акта насилия, подавляющего и поглотившего — дословно — в конечном итоге свою жертву. Прежде чем миф достигнет своего апогея, ритуал вступает во вторую фазу лиминальной стадии, в фазу перехода<sup>40</sup>, 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).

Дикие метафоры: дословная реализация брачного обета «прими мою руку и сердце» (высшая степень любви к женщине — «принять ее в себя», т.е. съесть:

Мужчина, ведь тем и ценен, что берет женщину, и несет ее в себе до самого конца, пока не умрет она или он сам, богоборчество, как избавление от «божественного надзора» («...я с огромной радостью пришибу тебя, и покончу с тобой, и избавлюсь от тебя и твоей вазелиновой вони, и вздохну полной грудью, и будет у меня праздник великого «Избавления», ... скоро уже очень, скоро, не будет ни времени, ни бога, а только я и весь остальной окружающий меня мир»)<sup>41</sup>,

ангелы, сопровождающие душу умершего при исходе ее от тела (за Петром приезжают трое сыновей из Архангельска и забирают его

<sup>40</sup> Термин «лиминальность» был введен антропологами Виктором Тернером и Арнольдом ван Геннепом, выделявшими следующие фазы ритуала: обособление, стадия непосредственно перехода и соединения. В первой фазе происходит изоляция индивида от некоей социальной целостности, вторая — представляет собой период переходного состояния, когда индивид лишается всех прежних черт, состояние неопределенности, третья — реакреация — воссоединение с социальной структурой, но уже в новом качестве.

<sup>41</sup> Переключка с монологом Раскольникова «Тварь ли я дрожащая или право имею» — Ф. Достоевский

тело). Амбивалентность текста обнаруживает в его основе предельную универсальность: в триаде Смерть, Бог и Любовь — побеждает любовь — как женское начало и как завершение восхождения героя по вертикали (суть — божественная вертикаль) — путь от «серого пепла» до самого рая (Архангельск), где начнется «новая счастливая жизнь». Это конец мифа, в котором смерть героя, символизирует пересотворение мира, реагрегацию, восхождение на новый уровень. Разоблачение Бога, созданного по собственному образу и подобию, путем глумления и уродства — это одновременно разоблачение самого себя как Человека.

Так в двух драматических произведениях выражается попытка проникнуть в сегодняшнюю действительность и осмыслить её, ощутить взаимосвязь современного человека с вечными категориями. Новая драматургическая эстетика определяется литературоведами как «новая чувствительность», «сентиментальный реализм», «транс-сентиментальность», которая, согласно Эпштейну, представляет собой «сентиментальность после смерти сентиментальности, прошедшую все круги карнавала, иронии и черного юмора, чтобы осознать собственную банальность — и принять ее как неизбежный источник нового лиризма»<sup>42</sup>.

*Elena Kurant*

WSPÓŁCZESNA DRAMATURGIA W POSZUKIWANIU MITU:  
*LIPIEC IWANA WYRYPAJEWA ORAZ ZBOMBARDOWANI SARAH KANE*

Streszczenie

W artykule podjęto próbę przeanalizowania strategii pisarskiej dwóch czołowych przedstawicieli współczesnego procesu literackiego: rosyjskiego dramaturga, aktora, reżysera filmowego i teatralnego, Iwana Wyrupajewa (monodram *Lipiec*) oraz Sarah Kane, angielskiej dramatopisarki, przedstawicielki nurtu teatralnego New Brutalism, czyli tzw. In-yer-face-theatre (dramat *Zbombardowani*). Oba dramaty zbliża problem duchowego kryzysu tożsamości, zrealizowany w świetle antropologicznej koncepcji ciała jako źródła wiedzy na temat społeczeństwa. Łącząca oba teksty estetyka szoku oraz wszechobecna przemoc niosą w sobie zarówno filozoficzny, jak i rytualny potencjał. Narzędziami rytuału pozwalającymi doświadczyć go w sposób bezpośredni stają się słowo i rytm. Kulminacyjny element utworów wyznaczają akty kanibalizmu, które odwołując się do figur mitologicznych, stanowią kolejne stopnie inicjacji bohaterów realizujące metaforę katharsis. W tym ujęciu kanibalizm staje się częścią rytuału ofiarnego, którego cykliczność i powtarzalność sprawia, że akcja nabiera wymiaru symboliczno-wertykalnego i liminalnego, co w zestawieniu ze społecznym porządkiem pozwala dostąpić oczyszczenia.

<sup>42</sup> М. Эпштейн: *Постмодерн в русской литературе...*, с. 448.

Elena Kurant

THE CONTEMPORARY DRAMA SEARCHING FOR THE MYTH:  
*JULY* BY IVAN VYRYPAJEV AND *BLASTED* BY SARAH KANE

Summary

The article makes an attempt to analyze the writing strategy of two leading representatives of the contemporary literary process: dramatist, actor, film and theatre director Ivan Vyrypaev (based on his monodrama *July*) and Sarah Kane — an English playwright, representative of the New Brutalism, so called In-her-face-theatre (based on her drama *Blasted*). These two texts join in the consideration of the philosophical problem of the spiritual crisis of identity presented in the light of anthropological concept of the body as a source of knowledge of the society. The aesthetics of shock, the intensity of violence, present in both texts, carry both philosophical and ritual potential, whereas word and rhythm become instruments through which the ritual can be directly experienced. Pivotal moments in both pieces are acts of cannibalistic violence, which through reference to the mythological figures define consecutive grades of initiation of the main characters, thus realizing the metaphor of cleansing. In this presentation cannibalism becomes a part of a sacrificial ritual, whose cyclical and obstinate nature lends to the plot a symbolical, vertical and liminal dimension which in turn, with a view to social order, allow the attainment of catharsis.