

Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 1. С. 200-204. ISSN 1998-0817  
Vestnik of Kostroma State University, 2021, vol. 27, № 1, pp. 200-204. ISSN 1998-0817  
Научная статья  
УДК 821.161.1.09«20»  
<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-1-200-204>

## К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ АБСУРДА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРАКТИКОЙ (пьеса И. Вырыпаева «Сны»)

**Муравьева Алла Владимировна**, Ивановский государственный университет, Иваново, Россия, a-mour@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8219-7908>

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению комплекса абсурдистских техник и методик, проявленных в пьесе И. Вырыпаева «Сны», которые – по предварительной гипотезе – эволюционно развиваются в тексте, демонстрируя историю становления и развития абсурда в отечественной литературной практике XX века в целом. В ходе исследования было установлено, что всю совокупность абсурдизирующих пространство пьесы средств условно можно разделить на три части: 1) отвечающую абсурдистско-авангардным техникам начала XX столетия, 2) иллюстрирующую экзистенциальный драматический локус середины XX века, 3) демонстрирующую функционирование феномена абсурда в отечественной постмодернистской драме конца XX – начала XXI вв. Построенная на принципах смещения и замещения, пьеса «Сны» последовательно иллюстрирует смену механизма построения текста: от полуабстрактных компонентов, ориентированных на метафоризацию пространства текста и на прямое нарушение формальной логики, пьеса посредством введения социального подтекста приходит к постановке экзистенциальной проблематики, а через неё, главным образом – через абсурдистский элемент, выходит к типичным постмодернистским принципам организации текстового пространства. Основным выводом исследования является тезис о характеристике «Снов» как пьесы-метафоры, отражающей динамику развития абсурда в XX веке.

**Ключевые слова:** абсурд, авангард, новая драма, постдрама, экзистенциальная драма, ониризм

**Для цитирования:** Муравьева А.В. К вопросу о восприятии абсурда современной литературной практикой (пьеса И. Вырыпаева «Сны») // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 1. С. 200-204. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-1-200-204>

Research Article

## ON THE QUESTION OF THE PERCEPTION OF THE ABSURD IN MODERN LITERARY PRACTICE (on the example of the piece of Ivan Vyrypaev's «Dreams»)

**Alla V. Muraveva**, Ivanovo state University, Ivanovo, Russia, a-mour@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8219-7908>

**Abstract.** The article is devoted to the parallel consideration of two questions: the text, on the one hand, deals with a set of absurdist techniques and methods stated in the text of Ivan Vyrypaev “Dreams”, and with another – attempt projection composite-content structure plays in the history of the formation and development of the absurd in Russian literary practice of the 20<sup>th</sup> century. In the course of the study, it was found that the entire set of tools that absurdistise the space of the play can be divided into three parts: 1) corresponding to the absurdist-avant-garde techniques of the early 20<sup>th</sup> century, 2) illustrating the existential dramatic locus, 3) demonstrating the functioning of the phenomenon of the absurd in Russian postmodern drama. Built on the principles of displacement and substitution, the play “Dreams” series illustrates the change of the principle of construction of the text: from semi-abstract components that target the metaphorisation of space in text and in direct violation of formal logic, the play by introducing social commentary comes to the staging of existential issues, and through it, mainly through the absurdist element that goes to a typical post-modern principles of organisation of the text. The main conclusion of this research is the thesis about the characterisation of “Dreams” as a metaphor play that reflects the dynamics of the development of the absurd in the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** absurd, new drama, postdrama, avant-garde, existential drama, oneirism

**For citation:** Muraveva A.V. On the question of the perception of the absurd in modern literary practice (on the example of the piece of Ivan Vyrypaev's «Dreams»). Vestnik of Kostroma State University, 2021, vol. 27, № 1, pp. 200-204 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-1-200-204>

Текст Ивана Вырыпаева «Сны» был написан в 1999 году. Ситуация рубежа веков, новодраматические тенденции, автобиографический элемент – всё это повлияло на специфику пьесы, определило круг проблем, но главное – отразило особое для современных Вырыпаеву драматургов и для автора в частности миропонимание, особую, реализуемую в текстах мировоззренческую модель.

Формируя пространство «Снов», Вырыпаев использует комплекс актуальных для своего времени техник и методик организации текста, в комбинациях которых наиболее ярко проявляют себя компоненты а) авангардно-абсурдистские, б) частично экзистенциальные и в) типично постмодернистские, часто включающие первые и вторые. Конечно, «сегодня значительно затруднено само определение критериев авангардности: многие приемы, воспринимающиеся таковыми, на самом деле – в неизменном или трансформированном виде – заимствованы и оригинальными не являются» [Кобринский], то же можно сказать относительно типичных экзистенциальных компонентов, однако текст «Снов» (в соответствии с концентрацией отдельных характеристик) делим на 3 условные части, в каждой из которых наблюдается интенсификация того или иного признака.

Пьеса начинается с погружения действующих лиц в полусновидческое пространство («действие происходит у вас»), где первым словом-действием ДК («Девушки, Которой снились сны») становится «дверь», которую она рисует мелом на стене. Именно этот сюжетно-композиционный элемент станет ключевым для понимания пьесы: с одной стороны, непосредственно здесь начинается погружение реципиента в абсурдистское пространство пьесы (комната как таковая изначально предполагает наличие двери), с другой – здесь же начинает намечаться аллюзивный блок, проецируемый на практики прошлого/настоящего – от авангардизма с чистым абсурдом, представленным разного рода формальными нарушениями, к экзистенциализму с невозможностью входа/выхода и постмодернизму с его перформативностью.

Первые акты пьесы («Красота», «Освобождение», «Любовь») формируют полуметафорическое пространство, построенное преимущественно на уже ставших клишированными формулах («Однажды я видела красоту как луну»). Каждый из действующих лиц здесь проецирует ту или иную формулу на особую мировоззренческую модель, актуальную в конкретный исторический момент (ДС – интуитивизм, ПЗ – эмпиризм и т. д.). Эта часть пьесы насыщена различного рода нарушениями, связанными как с соединением внутри макровысказывания реплик персонажей (имеется в виду различие в понимании категорий) и следующих за ним ситуативных несоответствий (соотношение высказываний и следующих за ними

ремарок, например), так и с организацией микровысказывания: построенные преимущественно по метонимическому принципу, внешне реплики представляются нагромождением образов, лишённых структурности и какой бы то ни было логики.

В третьем акте пьесы («Любовь») заявляет о себе социальный подтекст. Читатель узнает, что ПЗ и ДС были в браке, а ПК и ДУ просто состояли в отношениях; к тому же из диалогов предыдущих актов мы помним о подруге ДУ, у которой «красивый живот». Система персонажей становится похожей на традиционную, а значит, реальные очертания приобретает происходящее: ссоры, недопонимания, расставания и разводы, болезни и выкидыши. Сюжет пьесы очерчивается более чётко, параллельно чему претерпевает изменения и жанровая природа пьесы, оказываясь где-то между мелодраматическим и драматическим канонами.

Метафоризация компонентов последующих актов пьесы постепенно нивелируется, сходит на нет и собственно сновидческий способ организации пространства, но текст не выравнивается вовсе: клише, преимущественно романтические, формирующие цепочку образов-символов, определяющие субъекта и способ его восприятия, устраняются из текста, однако сохраняет себя заявленная изначально метонимия (чаще – в отдельных высказываниях персонажей). Изменения претерпевает и ониричность: если ранее она сводилась ко сну, некоей надреальности, то с включением социального подтекста она выходит в область нарушения восприятия, искажения сознания, вызванного действием стороннего вещества. Здесь же актуализируется и экзистенциальная проблематика: если в акте «Любовь» стало явным социальное одиночество персонажей, то в акте «Бог» социальность проблематики раздваивается: с одной стороны, выходит в область проблем наркозависимости, а с другой – иллюстрирует скорее метафизическое одиночество персонажей.

Часть пятая пьесы, именуемая «Кайфом», продолжает развитие обозначенных линий, однако не попеременно выводя те или иные сегменты на поверхность, как было в предыдущих актах, а формируя пространство, стоящее на границе сна и яви. Кайф по своей действенной характеристике не является сном в привычном смысле этого слова: это состояние эйфории, погружённость в полусон, при котором связь с реальностью остаётся жёсткой, но значительно деформируется. Социальность проблематики в этой ситуации выходит в иную плоскость: это уже не проблема сообщения, социального дистанцирования или нарушения адаптации – текст полностью поворачивается в сторону проблемы наркозависимости, где прошлая проблематика оказывается сопутствующей, выводимой из последней. Меняются в связи с этим: а) способы характеристики субъекта (мир субъекта предстаёт как череда ощущений, однако выводимых не из

опыта прошлого, а формируемого здесь и сейчас и иллюстрирующего различные формы искажения времени и пространства: «Кайф – это когда не спишь, а тебе кажется, что спишь») и б) формы организации текста (происходит расширение принципа метонимизации: замещению теперь подвергается не отдельное высказывание или деталь в образе, а ситуация в целом).

В акте «Кайф» текст приобретает конкретику: начинают фигурировать слова «героин», «шприц», «болезнь»; однако здесь же наблюдается переложение ситуации на мифических друга/подругу: ощущения, описываемые персонажами, обозначались в качестве личных, собственных, следующие же за ними последствия (от формальных нарушений к болезни и смерти) заключаются формулой «у одного моего друга». История жизни персонажей детализируется за счёт введения понятия «наркотик»: мы узнаём, что ПК (в поиске «тепла») умирает от передозировки; ДУ заражается через шприц «очень модной болезнью», желая угодить своему парню – ПК; ДС теряет ребёнка в процессе принятия наркотиков и затем также умирает от передозировки. Искажённое сознание персонажей апеллирует не фактами, а метафорами: мыши и птицы в животе ДС «устраниют» плод, занимая его место, отказ от наркотиков заканчивается рецидивом, во время которого ДС снова беременеет – но уже героинном. «Кайф» становится той самой границей, что отделяет пространства сна и реальности, однако и сам «кайф» делится на две части – иллюзорную/воображаемую/желаемую и реальную. Стадиальность развития наркозависимости проецируется на структуру текста, однако не линейно, а иррационально, вследствие чего очерченные границы пространств вновь теряют свою чёткость.

Заканчивает действие пьесы акт «Ад». Попав туда, персонажи «открывают глаза, встают, но не просыпаются». «Здесь ад», – оповещает ДК, будто приглашая присутствующих ознакомиться с тем, что их окружает. Будучи с открытыми глазами, ментально они не осознают в том пространстве, которое оставили, ибо далее следует череда вопросов о наличии предметов, составляющих ад в привычном для обывателя понимании: котлов, например. Но персонажи всего лишь попадают в комнату, показанную ещё в первом акте пьесы, цель же их присутствия сводится к пробуждению: «Что мы должны делать? – Просыпаться. Просыпаться в аду». Равно как сознание, погружённое в забытие и находящееся на краю гибели, теряет здесь связь с реальностью, так и текст, сформированный этим сознанием, подвергается деформации. Попав в иной мир, персонажи не теряют речемыслительных способностей: обсуждение пространства и осмысление иных категорий происходит по тем же принципам, что и ранее. Жизнь реальная и существование после смерти уравниваются – и по наполнению, и по значимости. И здесь встаёт вопрос

о содержании понятия «ад»: чёткий параллелизм пространств, схожесть ощущений, общность ситуаций позволяют говорить не столько о физической смерти, сколько о смерти ментальной. В этой ситуации происходит выравнивание композиции: жизнь без «бога», его обретение, погружение в состояние эйфории, забытие (отсутствие композиционного элемента) приводят к моральному/ментальному «устранению» действующих лиц, но и сохранению реалий прошлого. Своего рода усугубление ситуаций формирует метафору жизни после принятия наркотиков: ад.

В этом лишённом чёткости и определённости, жёсткости механизма пространстве действует один принцип: искажение. Деформации подвергается процесс жизни в его совокупности – от прошлого к настоящему и будущему. Внешне это выглядит как нарочитая абсурдизация жизненного процесса, но и сам механизм воссоздания текстового пространства постоянно нарушается. Нечёткость границ, неоднозначность проблематик, множественность сюжетных линий к концу текста образуют хаотичное пространство текста, где уже нет места даже субъекту с его мнением и способом восприятия.

«Русское искусство живет циклами, постоянно входя в противоречие с западным эволюционизмом. Его развитие тяготеет к восточному историзму, сближаясь с природным кругооборотом», – замечает В. Пацюков [Пацюков]. В этом эволюционном ракурсе интересным будет параллельное рассмотрение композиционно-содержательной структуры пьесы и истории формирования и развития феномена абсурда в отечественной традиции XX–XXI вв. Движение абсурда от первых серьёзных проявлений в эпоху модерна до полного слияния с действительностью в постмодернизме, согласно нашей гипотезе, проецируется на структуру пьесы. Сам текст в данном контексте представляет собой метафору движения абсурдистской мысли – *от* (1) провокации с внешне акцентированным абсурдистским элементом *через* (2) осмысление феномена, принятие его как некоей философской категории *к* (3) отрицанию последнего, сохранению внешней атрибутики и погружению в социальный контекст с явной его акцентуацией.

Условно первая часть пьесы (акты «Красота», «Освобождение», отчасти «Любовь») определяет границы пространства абсурда. Начавшийся постепенным погружением в алогизированный мир, текст пьесы определяет перечень техник и приёмов, в разной степени актуальных в развитии действия. В первую очередь здесь мы видим субъекта, пытающегося определить пространство вокруг себя и сформулировать принципы существования внутри него. К слову, возможным здесь оказывается всё; единым же принципом становится принцип алогизации – *от* внешней, визуальной, условно сценической – ситуативной – *до* внутренней, проецируемой на лексико-грамматический и синтак-

сический строй языка. Но и главным атрибутом определения *абсурда ситуации* оказывается *слово*, причём слово это, представленное вне контекста, всегда нормативно, окказиональным оно становится в структуре фразы, в сочетании с другими лексемами. Здесь это своего рода «способ выразить невыразимость невыразимого – вещи, не поддающиеся языку, ускользающие от наименования», это стоящее на границе реального и надреального «художественное освоение именно тех областей бытия, которые незримы, неосязаемы, неизрекаемы» [Эпштейн]. Технически абсурд в «Снах» формируется, с одной стороны, сочетаемостью, с другой – своеобразным синтаксисом, причём в обоих случаях итогом становится организация не столько классически метафорического, сколько метонимического пространства, работающего на визуализацию образов и определение особого рода модели восприятия. Эта часть пьесы, максимально причудливая, характеризующаяся нагромождением образов (к слову сказать, *не* нестандартных, как это было характерно, скажем, для практиков начала прошлого столетия, а банальных, стереотипных, ставших клишированными), главным образом работает на создание эффекта эпатажа, сродни авангардному: абсурд здесь определяется в качестве самодостаточного феномена. В тексте вновь ставится вопрос «функционирования искусства: интересно, не как оно сделано, не о чем оно, а как оно ведет себя в обществе. Интересен не столько текст, сколько контекст» [Курицын: 92].

Постепенно текст разворачивается в сторону явной социальной проблематики. Уже в «Любви», третьем акте пьесы, наблюдается постепенный отход от сценичности. Во-первых, текст насыщается онирическим элементом, частично формирующим представление о тексте как о пьесе для чтения. Здесь, в первую очередь, имеется в виду мотив помутнения рассудка, связанного с действием наркотика, а также череда выводимых из процесса употребления вещества и формируемых в сознании субъекта образов. Во-вторых, здесь же наблюдается интенсификация экзистенциальной проблематики и активизация сопутствующей ей методики организации текста. Если условно выделяемая первая часть текста строилась по принципу явного нарушения причинно-следственных связей, то во второй части (до шестого акта «Кайф» включительно), с одной стороны, происходит наращение символического подтекста, а с другой – актуализируются собственно экзистенциальные элементы, ставшие на момент написания пьесы даже эмблематичными. Экзистенциальный абсурд аллюзивно заявлен образом ДУ – «девушки, у которой коричневые слюни» – и сопровождающим её мотивом тошноты. С экзистенциальной проблематикой текст «Снов» связывает и тема одиночества, расширенная мотивами поиска и неузнавания. Равно как сдвиг социального наблюдается в движении от

обэриутской традиции в сторону андеграунда, так и в «Снах» формируется пространство, где одновременно сосуществуют (условно) чистые абсурдистские формы и фундаментальный философский компонент, берущий своё начало в экзистенциализме (примечательно, не особенно характерном для русской традиции середины прошлого столетия, но активно прорабатываемом отечественными теоретиками и практиками конца XX века).

Последняя условная часть пьесы – совпадающая преимущественно с последним актом пьесы «Ад» с возможным продлением до акта «Бог» – представляет собой проекцию абсурда постмодернистского, построенного на обнажении приёма и формирующего не идею абсурда как искусства, не феномен, а некий пустой знак, игровой элемент, работающий по принципам социальности. Реципиент сталкивается здесь с социальной пустотой: за социальной проблемой стоит исключительно проблема, без метафоричности и переносных смыслов (неслучайны в связи с этим упрощение и выравнивание синтаксиса, нивелирование образности через натурализацию объектов, введение конкретики в части определения наркотического вещества и характеристики субъектов – их самих и отношений между ними). Здесь же происходит глобальное замещение: если предыдущие акты ставили и развивали множественную проблематику – от религиозной до собственно философской и искусствоведческой, – то здесь определяющие действие элементы («бог», «ад») сводятся к одному: к наркотику. Пространство текста значительно упрощается: от абсурда бытия с его густотой и многомерностью – к пустоте бытия. «Авангардизм, пародирующий и деконструирующий свои собственные предпосылки», приводит «непосредственно к постмодернизму» [Лейдерман, Липовецкий: 402]. Абсурд как философская категория, погружённая в реалии жизни, обесмысливается, лишается значимости, расщепляется и обращается не к жизни субъекта-абсолюта, а к жизни человека, маленького, ничтожного, подверженного влиянию множества негативных факторов. Ситуация попадания в «ад», с одной стороны, связывает действие с уже заявленным экзистенциализмом, а с другой – формирует собственное пространство, где бог – мёртв, где мёртв и субъект, однако смерть эта также абсурдна, ибо действующие лица продолжают существовать – по крайней мере, говорить и двигаться.

Текст «Снов», таким образом, параллельно разворачивается в нескольких парадигмах. С одной стороны, это типичная для новой драмы пьеса с острой социальной проблематикой. С другой – в рамках ситуации постмодернизма актуальны сегодня разного рода стилизации, в том числе – и ориентированные на авангардистскую традицию, где «заново запускаются особые культурно-генетические процессы языческой регрессивной

архаизации» [Иоффе], а значит, отчасти параллельно, отчасти вкупе, это пьеса, формируемая пост-модернистским каноном, где обработке и переработке подлежит совокупность абсурдистских техник и методик. С третьей – это пьеса-метафора, действие которой спроецировано на динамику развития абсурда в XX веке. Чёткому отграничению проблематика не подлежит, поскольку общим для всех вариантов оказывается мотив помутнения рассудка (как актуальная проблема, как неотъемлемый компонент характеристики субъекта и как деталь, ставшая эмблемой эпохи), а значит, текст «Снов» можно определить как своего рода гибрид, впитывающий эстетику прошлого и настоящего и формирующий новый, особого рода абсурдистский канон.

#### Список литературы

Иоффе Д. *Fin de siècle* трансгрессивности русского поставангарда: эстетика и практика трансфуризма // Новое литературное обозрение. 2018. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2018/1/fin-de-siecle-transgressivnosti-russkogo-postavangarda.html> (дата обращения: 31.10.2020).

Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. 288 с.

Кобринский А.А. Авангард после авангарда // Дружба народов. 2004. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2004/4/kobr11.html> (дата обращения: 16.10.2020).

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 2 т. М.: Издательский центр «Академия», 2003–2006. Т. 1. 688 с.

Пацюков В. Симметрия в пространстве ушедшего века: первый и второй русский авангард. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/82/article/1792> (дата обращения: 31.10.2020).

Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. URL: [http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section\\_id=2270&id=3848](http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=2270&id=3848) (дата обращения: 16.10.2020).

#### References

Ioffe D. *Fin de siècle transgressivnosti russkogo postavangarda: estetika i praktika transfurizma* [Fin de siècle transgressivities of the Russian post-avant-garde: aesthetics and practice of transfurism]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 2018, № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2018/1/fin-de-siecle-transgressivnosti-russkogo-postavangarda.html> (access date: 31.10.2020). (In Russ.)

Kuritsyn V. *Russkii literaturnyi postmodernizm* [Russian literary postmodernism]. M., OGI, 2000, 288 p. (In Russ.)

Kobrinskii A.A. *Avangard posle avangarda* [The avant-garde after the avant-garde]. *Druzhba narodov* [Friendship of peoples], 2004, № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2004/4/kobr11.html> (access date: 16.10.2020). (In Russ.)

Leiderman N.L., Lipovetskii M.N. *Sovremennaia russkaia literatura* [Modern Russian literature]: in 2 vol. M., Akademija Publ., 2003–2006, vol. 1, 688 p. (In Russ.)

Patsiukov V. *Simmetriia v prostranstve ushedshego veka: pervyi i vtoroi russkii avangard* [Symmetry in the space of a bygone century: the first and second Russian avant-garde]. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/82/article/1792> (access date: 31.10.2020). (In Russ.)

Epshtein M. *Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie* [Avant-garde art and religious consciousness]. *Novyj mir* [New world], 1989, № 12. URL: [http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section\\_id=2270&id=3848](http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=2270&id=3848) (access date: 16.10.2020). (In Russ.)

*Статья поступила в редакцию 04.11.2020; одобрена после рецензирования 22.12.2020; принята к публикации 12.02.2021.*

*The article was submitted 04.11.2020; approved after reviewing 22.12.2020; accepted for publication 12.02.2021.*