

Natalia Malutina

Odessa, Rzeszów

**Неомифология и разрушение метанарративов
в драматургии Анны Яблонской
(дискурсивные практики в межкультурном пространстве)**

Ключевые слова: драма, перформанс, высказывание

Понимая вслед за А. Юберсфельд (Ubersfeld A.) значение драматургического высказывания расширительно как формы озвучивания дискурсивных практик, мы хотим сосредоточить внимание на специфике пьесы как на форме интерпретации и (или) создания идеи, на высказывании, понимаемом шире, чем значения слов. Речь идёт об авторской мифологизации, неожиданной отсылке к прадавним смыслам, закодированным в мифах. Высказывания в различных формах (мата, ругани, сновидения, мистического бреда, ритуала, молитвы, которые мы, например, наблюдаем в пьесах Анны Яблонской *Язычники*, *Лодочник*, *Где-то и около*) обращают внимание зрителя к первоначальному (физиологическому, архетипному...) смыслу слова, в котором оно (Слово) обретает свою целостность, утраченную в постмодерной игре, деструкции, хаосе. Как отмечает Бруно Шульц в статье *Мифологизация действительности*, в повседневном употреблении слово – это только рудимент какой-то давней, всеобъемлющей целостной мифологии. Поэтому оно стремится к возрождению, возобновлению полноты смысла. Опирируя словом в его повседневном употреблении, мы забываем, что имеем дело с фрагментом давних и вечных историй, мы, как варвары, строим наши дома из обломков скульптур и статуй богов [Шульц 2012, 19]. Подобной мысли придерживался и К. Леви-Стросс.

Художественный образ является производным от первичного слова, слова, которое не было ещё знакомо, а было лишь мифом, исто-

рией, смыслом (не случайно Б. Шульц называет действительность тенью слова) [Шульц 2012, 21]. В постмодерном культурном пространстве языковые игры (в том значении, которое придавал им Ж.-Ф. Лиотар) включаются в парадигму современного знания и познания. Разрушение единства современного знания не случайно связывается Ж.-Ф. Лиотаром с деструкцией метанарративов [Лиотар 1998, 160]. Речь идёт об утрате целостности таких великих *метанарративов* как эмансипация человека, психология духа, герменевтика смысла, социальная, религиозная и философская детерминация человеческого бытия и др. К их числу можно отнести и ряд культурных (литературных) повествований, в том числе мифологического характера.

Разрушение подобных метанарративов осуществляется зачастую в художественном творчестве, в современных драматургических и театральных экспериментах, которые открывают пространство для гетероморфных языковых игр, актуализирующих разные дискурсивные практики, формы мышления и поведения.

Рассматривая эту проблему в контексте лиотаровских рассуждений, В. Вельш отмечает, что подобные различные виды дискурсов, выражены в предложениях и их организации, устанавливают разные системы правил существования, а значит и восприятия высказывания [Вельш 2004, 202–203].

Развивая эти мысли применительно к современной драматургии, можно отметить, что привычное значение метанарратива связывается сознанием зрителей/читателей с тем или иным типом высказывания. Это легко подтверждается, когда мы встречаемся с риторикой библейского сюжета, оформленного с помощью определённым образом организованного высказывания. Также нетрудно распознать мифологический или литературный нарратив. Шекспировские метанарративы об истории Гамлета, Отелло или Джульетты легко узнаваемы и легко трансформируются благодаря тому, что их актуализация связана с возникновением определённых правил существования высказывания, закрепившихся в нашем культурном сознании.

Словесная ткань в современной драме служит для опредмечивания пространства, его „выстраивания” и, в каких-то случаях, разрушения. Не случайно Анна Краевская рассматривает различные сферы создаваемого Словом пространства в современных пьесах: пространство как план мышления и восприятия зрителя/читателя и, в то же время, сфера мыслительной образности, создаваемой автором. Убедительно пишет исследовательница о том, что перформативное пространство драматургии, начиная с пьес театра абсурда, характеризуется ав-

торефлексийностью [Krajewska 2009, 110]. Она неоднократно отмечает, что в театре абсурда предметом рассмотрения становится театральная эстетика, „правила театра” [Krajewska 2009, 110].

Метафизическая драма, которую А. Краевская рассматривает в категориях перформативной эстетики, позволяет „восстановить” то, что мы вслед за ней можем назвать *пространством повествования*, поскольку одним из планов действия в такой пьесе непременно будет театрализованная наррация о восприятии мира [Krajewska 2009, 87].

Автор, зритель (читатель) и все другие со-творцы пьесы включаются в процесс интерпретации нарративов, своего опыта и мыслительных процессов, что вызывает, безусловно, деформацию и пересоздание образности.

Речь идёт не только о возможности „прочитать” ту или иную пьесу в оптике разных методологий, но и о том, что на восприятие этой пьесы влияют новые отношения между нашим (интерпретаторским) дискурсом и художественным миром произведения. Можно с уверенностью сказать, что эти отношения приобретают интерактивный характер: текст пьесы давно не напоминает статичный музейный экспонат, он „оживает” в состоянии перформанса. Можно сказать, что сам текст современной метафизической драмы приглашает к игре, совмещающей мыслительные процессы создания и деконструкции. Высказывание позволяет осмыслить эти процессы и стать их участником.

Драматургия Анны Яблонской, изданная в виде мемориальной книги [Яблонская 2014], а также многочисленные постановки её пьес различными театрами привлекают возможностью „включиться” в интерактивную игру, „погружаясь” в пространство словесной деятельности, каким и представляется её театр. Своеобразными „подсказками” к поиску того ключика, которым мы можем попробовать „открыть” художественный мир А. Яблонской, служат, вероятно, некоторые биографические факты. Молодая, но признанная и востребованная поэтесса и драматург Анна Яблонская, навеки оставшаяся двадцатидевятилетней, начинала свой творческий путь как актриса. Впервые, как указывают биографические источники, она вышла на сцену в августе 1998 года в спектакле *Эдит Пиаф – иллюзия реальности* по одноименной пьесе Натальи Князевой, режиссёра донныне популярного одесского театра *Тур де Форс*, на фестивале *Международная театральная мистерия* (Россия, Кострома) в роли Ангела. Следующий выход состоялся в декабре 1998 года в спектакле-сказке *Тайна великого Зачердачья*, по одноимённой пьесе Н. Князевой в роли Придворной чердачницы [www.quickiwiki.com/ru/Яблонская,_Анна].

Нетрудно заметить, что мотив зазеркалья, ухода от реальности, обретения пространства воображения образует в этих спектаклях театральную доминанту, организующую пространство. Подобное метафизическое пространство явственно прослеживается в большинстве пьес (в книге их 31 пьеса – Н.М.!) Яблонской.

При этом внешнее событийное действие её драм может быть нарочито реалистичным (драмы *Язычники*, *Семейные сцены*, *Где-то и около*). Думается, что лишь в некоторых пьесах можно наблюдать признаки гипернатурализма в том понимании, которое придали понятию Марк Липовецкий и Биргит Боймерс [Липовецкий, Боймерс 2012, 14]. Скорее узнаваемость пространства и времени в этих пьесах заявляет о взаимодействии, координации реального мира и деятельности сознания.

Герои пьесы А.Яблонской *Язычники* вступают в конфликт не друг с другом. Хотя в одной семье нет взаимопонимания между кларнетистом Олегом, личностью духовной, его женой Мариной, риэлтором поневоле, погружённой в быт, огрубевшей и очерстевшей, приехавшей к ним фанатично, догматически верующей бабушкой, соседом Боцманом, поверившим в магию духов предков, и беззащитной перед жизнью юной дочерью Кристиной, которую отвергнутая любовь заставляет прыгнуть с балкона. Эти герои по-сути дела переживают сложные коллизии (духовные и материальные) в процессе осознания истинного смысла слов. Боцман осознаёт, что водка – это смерть, а мат – жизнь. Он не верит в слово Христа, навязываемое и насильно внедряемое страстью неистово верующей Настасьи Степановны. Она-то и совершает жертву искупления: даже умирает в день Пасхи и даёт как-бы этим энергию предков находящейся в коме внучке Кристине.

Не удивительно, что Боцман почувствовал живительную силу в мате (мат в таком контексте выступает как энергетика дохристианских верований, заключенная в ритуализированной лексике).

Осуществляется деструкция сакральных смыслов в слове, открывающая витальные силы первосущностей (инстинктов).

В развитии действия задействованы такие механизмы коммуникации как фанатизм веры и магия тотемных религий. Боцман воспроизводит в палате лежащей в коме Кристины ритуал обращения к духам предков. Его реплики, равно как и навязываемые Натальей Степановной догмы о покаянии, грехе, Боге, выявляют трансформацию сознания: экстатическое или театрализованное действо в определённом смысле ограничивает поведение людей. По сути, все герои руководствуются теми или другими ритуалами (религиозными, маги-

ческими или социализированными речевыми клише, которые, например, мы распознаём в речи Марины-риэлтора по телефону: она готова угождать клиенту в любом состоянии и прекрасно умеет разыгрывать необходимое для делового общения поведение). Из рамок ритуализированного действия выпадает Кристина, хотя и её попытка самоубийства также может рассматриваться в контексте архетипных поступков, действий. Жизненная философия девушки сводится к фразе *Смерть – это мир, за вычетом тебя*. Эта фраза появляется и в других пьесах А. Яблонской. Например, в пьесе *Лодочник* этой фразой, произнесённой Йогом, в наставление герою, готовому сразиться со смертью (*Как сказал Стефан Каперский: смерть – мир за вычетом тебя...*) придаётся почти ритуальное значение. Её поведение регулируется лишь внутренним опытом, в котором одним из самых ярких воспоминаний является картина: *она, мама и мёртвая ворона*. С её возвращением из мёртвых (приходом в сознание) мир, представленный в пьесе, приобретает субъектную основу, из мира ритуалов, жестов, клише мы возвращаемся в пространство повседневных потребностей и переживаний человека.

Учитывая явление феноменологии речи, оформленное с помощью мысли Ж.-Фр. Лиотара „Не человек является господином языка, а языку присуща структура и аспекты события”, стоит рассмотреть текст пьесы *Письмо в зоопарк* Анны Яблонской как своеобразную форму театрализованной интерпретации идеи (нарратива) о существовании параллельных миров, о переселении душ, материализации образов. Название пьесы дополняет авторское уточнение *Пьеса на вольную тему*, а в тексте мы находим ремарку *Здесь и далее шаман рассказывает легенды и реальные факты о тотемных обществах разных культур*. В пьесе используются материалы из книги Николая Непомнящего *XX век: открытие за открытием* [Непомнящий 1998]. Можно предположить, что высказывания героев в этой пьесе напоминают некоторые нарративы в форме притчи, легенды, тотемных представлений, верований. Эти нарративы как *чужое слово*, как определённый способ внушения и передачи информации воспроизводятся в действии, проходящем сразу в нескольких измерениях. Реальный мир представлен зоопарком, в котором к весьма корыстному и неугомонному Директору приходит Шаман с просьбой разрешить ему найти зверя-союзника (тотем) для умирающей девушки, которая, потеряв любимого, замкнулась на своём горе, тем самым попала в плен собственных эмоций и утратила свою Душу, ту, что и хочет ей вернуть Шаман с помощью союзника (Рыси). Второй план – метафизический – представляет некое

действие перевоплощения сущностей в параллельных мирах: животные в зоопарке превращаются в людей (их двойников), озвучиваются предсказания (предсказания Летучей Мыши, гадающей на картах Таро). Девушка находит союзника-тотем (это детёныш, родившийся от Рыси и Жёлтого Тигра, в котором Девушка видит черты своего возлюбленного). Директор зоопарка проходит обряд инициации, обретает союзников-макак, в которых воплотились персонажи бразильского телесериала Хорхе и Марихуана. Ритуальный характер приобретают танцы животных и общий шаманский танец в конце пьесы (*Общий Шаманский танец символизирует единение людей и животных, неба и земли, человека и природы*).

В пьесе А. Яблонской осуществляется неомифологизация и, по сути, разрушение нарратива: он включается в современную массовую попкультуру, в которой адаптируются как архаические мифы, так и религиозно-мистические учения, верования XX столетия. Эти пласты культуры скрыты в глубинах подсознания человека и прорываются в пограничных состояниях как так называемая *профанная эзотерика* (так обозначил это явление использования эзотерической риторики в контексте массовой культуры Ю. Рыжов) [Рыжов 2006]. Можно говорить про своеобразное „поглощение” нарративом (будь-то легенда, миф, эзотерическое учение) драматического действия, в том смысле, что в пьесах А. Яблонской зачастую разыгрывается драматургия высказывания. При этом зритель (читатель) становится, по удачному выражению К. Руты-Рутковской „...творцом значений в той же степени, что и персонаж/актёр, режиссёр,...” [Ruta-Rutkowska 2012, 251].

Автор рассчитывает на информированность зрителя (читателя), на его „включенность” в общий неомифологический дискурс массовой культуры. Эта „включенность” может рассматриваться в русле массовых увлечений эзотерикой и псевдоэзотерикой, восточными религиозно-мистическими учениями.. Об этом размышляет в своей книге Ю. Рыжов, называя этап современной ремифологизации *мифом наизнанку*, когда утрачивается индивидуальное авторство, слова и вещи отождествляются с миром и текстом, создаётся впечатление, что культура вновь возвращается к мифу [Рыжов 2006, 1]. Не случайно, Ж.-П. Сарразак отмечает, что субъект речи цепляется за повествование, которое он старается вести и которое ускользает от него во всех направлениях [Sarrazac 2007, 106]. Подобное ускользание нарратива можно связать, в том числе и с разрушением, исчерпанностью мифа как истории и как слова, с одной стороны, и с разрушением личностью самосознания, с другой.

Средством обретения искомой целостности личностного сознания служит в новейшей драме, по мнению Ж.-П. Сарразака, монолог, который становится *прогрессией языка* [Sarrazac 2007, 105]. Речь идёт о высказывании, которое, как принято думать, является собственным выражением *я* личности, хотя современная драма демонстрирует сомнительность этого утверждения. Мы знаем, что в речи *Я* зачастую присутствует дискурс *Другого*. *Я* может раздробляться на маски, ипостаси, лики со своими голосами. Ж.-П. Сарразак рассуждает о монологе в новейшей драме, как о последнем пространстве, в котором ещё можно высказывать слова, хотя персонаж уже не способен ни представить себя, ни действовать посредством языка, которым сознательно оперирует. Разрушается сфера коммуникации традиционного диалога, поэтому монолог даёт герою возможность контакта с другими [Sarrazac 2007, 103]. Обратим внимание на то, что целый ряд пьес А. Яблонской содержит в подзаголовке или в названии определение *монолог*. Среди них *Монодиалоги*, драма *Пантеон*, монологи богов, незавершённая автором, но поставленная одесским театром Тур де Форс пьеса *IV-й закон Ньютона*, монологи бессознательного. К монологической форме высказывания как потока лирического сознания тяготеет и пьеса *Бермудский квадрат*.

Пьеса *Монодиалоги* состоит из не связанных между собой актов, в которых высказывания (сама речь) рождает новую реальность, в которой (согласно с постмодерными представлениями) отсутствует логоцентризм причинно-следственных отношений.

В акте 13 учитель пытается убедить ученика в том, что кажущийся ему вопрос *Почему у меня не растёт борода?* является частью ответа, который, по мнению учителя, содержится везде: в каждом фильме, в каждой песне, в каждом рассказе. Он находит ответ в якобы случайно открытой книге *я нежность вот почему у меня не растёт борода*.

Можем наблюдать как неожиданно сформированное (из разных дискурсов) высказывание порождает истину, утверждение которой не предполагает возражений, вопросов, и дальнейшая коммуникация по сути становится ненужной. Монодиалогичность становится способом и формой представленного мира. Метафоризация речи стирает контексты, индивидуальность высказывания. Предлагается один контекст, порождённый самим языком. Внешне диалогичная форма содержит семантически единое понятие – феномен истинности произнесённого. Логика фразы и отсутствие субъекта высказывания (фраза составлена из слов ученика и текста книги) убеждают в том, что это самостоятельная риторическая форма. Высказывание становится пространством

театрализации произнесенного (смыслами, интонациями, посылами...) Разворачивается по сути драматургия внутреннего лирического монолога, который не предполагает слушателя: я обращается к себе, тематизируя, по мысли И. Грондзель-Вуйчик, само явление мышления, не заботясь ни о логике, ни о связанности высказывания. Подобный монолог не случайно связывается исследователями с экзистенциальным и авторефлексивным (автосемантическим) характером мышления и сознания [Gajeska 2009, 274–275].

Некоторые высказывания напоминают песенные эмоциональные всплески, содержащие определённый ритм, который переполняет субъекта речи и превращает реплики в поток звучащих (подобно песенной партии) импульсов души. Герои 6-го акта Он и Она, не имеющие имён, погружены в медитативное состояние постижения иллюзорности обладания (ускользает ощущение времени и пространства, имя человека оказывается условным знаком, далёким от существования того или иного человека).

Он. Мы думаем, что при рождении нам дают имя. Но это не так. Нам придумывают псевдоним, а имя мы так и не узнаем. Никогда. Всю жизнь люди занимаются тем, что пытаются внушить себе и другим мысли, будто они знают своё настоящее имя...

Следующая реплика героини (Она) является небольшой модуляцией той же темы, более обострённо звучит лейтмотивная для всего акта боль от „разобщённости близких душ”.

Она. Меня зовут А. Я иду в точку В. Чтобы встретить С., а С идёт в точку D и мы разминёмся... Вот собственно краткий пересказ главной людской трагедии (Чужих людей соединённость и разобщённость близких душ).

Таким образом, осуществляется воссоздание утраченной целостности личности, за счёт „прорастания” сознания в предложениях, нарративах, эмоциональных рефлексиях. Можно говорить о „рапсодической” драме сознания, о которой писал Ж.-П. Сарразак: коллажная мозаика лишённых субъектности реплик составляет единый монолог языка [Sarrazac 2007, 139].

В этом случае утрачивается внутренняя оппозиция: монологическая и диалогическая речь. Можно наблюдать прорастание одного смысла в другом, например, обнаруживается реальное восприятие фикции, в то же время в реальных предметах распознаётся их воображаемая (иллюзорная, фантазийная) сущность. Подобно этому нами рассматривается презентация языка в *Монодиалогах* Яблонской: при видимой (внешне) диалогической форме речь может восприниматься как

моноотнесение (монореференция) языка к своей природе.

Один из монологов Печального человека, героя акта 11, умирающего от лихорадки денге, – монолог о любви и смерти свободного от всего и всех героя вошёл в спектакль, поставленный театром Тур де Форс по пьесе *IV-й закон Ньютона или монологи бессознательного*. Монтаж гибридных (иногда коллажных) фрагментов сознания обитателей коммунальной квартиры создаёт единое высказывание о законе любви. Об этом мы читаем уже в рекламном проспекте театра Тур де Форс, поставившего эту пьесу: *Монологи в тишине, в пространстве, где физические законы уже не действуют, а законы любви ещё не проявлены*.

Высказывания условных героев *Монодиалогов* предлагают некую (авторскую или читательскую – в зависимости от реконструируемой точки зрения – Н.М.!) позицию восприятия мира в процессе „вскрытия” механизмов разрушения нарративов. Так, в акте I человек с Синей головой озвучивает процесс разгадки пятого стиха второй главы Песни Песней Соломона *Подкрепите меня вином, освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви*. Представление (словесный перформанс) позволяет проследить за процессом анализа значения, которое создаётся игрой со словами и морфемами.

В основе этого метафизического действия – трансформация сознания Героя (человека с Синей головой): его высказывание отражает все основные этапы его нелегкой, можно иронически сказать, „подвижнической” жизни: он посвятил себя отгадке ребуса, достиг определенного осознания и обретения смысла, расчленив слово *изнемогаю* и, тем самым, деформировав его.

До сути слова „изнемогаю” я добрался на пороге смерти. Я понял, что это ребус. „ИЗ”, „НЕ”, „МОГ”, „АЮ!” (оно же „АУ!”)

Все стало ясно! Человек потерялся в лесу! Хочет вина и яблок! И не может найти дороги! Кричит „АУ!” [Яблонская 2014, 16].

Момент смерти героя также содержит элементы перформанса: он обретает целостность искомого смысла, услышав потусторонний голос, который произнёс шестой стих из *Песни Песней Соломона*: *Левая рука его у меня под головою, а правая обнимает меня!* Разрушение нарративов, привычных устойчивых словосочетаний, знакомых художественных образов может восприниматься как попытка создания собственной эстетики (видения или прочтения текста).

Новая модальность высказывания возникает в результате стирания привычных значений (от которых, тем не менее, остаются выразительные следы), вследствие опредмечивания абстрактных понятий, по-

второв, которые, по наблюдениям А. Краевской, указывают на разрыв причинно-следственных отношений [Kraiewska 2009, 113]. Стоит принять во внимание наблюдения исследовательницы над драматургией абсурда Э. Ионеско и С. Беккета: она отмечает, что частые повторения одной и той же сцены (стук в двери, проговаривание ничего не значащих фраз) можно рассматривать как убеждение в праве на существование ...*нового опыта сознания*. Для зрителя, читателя, рецепиента они являются сигналом, отвечающим за „программирование” мира: *Кто-то этот мир программирует, создаётся впечатление о том, что существует программа симуляции и остается лишь дождаться, чтобы инженер сказал „стоп”* [Kraiewska 2009, 113].

На это явление А. Краевская предлагает взглянуть с позиции перформативной эстетики как процесса создания, „делания” способов видения, познания мира. Исследовательница предлагает перейти в процессе анализа пьес от концепции высказывания как сферы познания мира к его перформативному характеру („все, что происходит, является инстинктом, потому что оно осуществляется”) [Kraiewska 2009, 118].

Разумеется, театр представления видения вполне совместим с театром познания, доказательством чему и служат пьесы абсурдистов. В их объективе одновременно можно увидеть и пространство воспроизведенного словами мира и пространство собственного восприятия, опыта, языковой манифестации.

С таких позиций уместно, как мне кажется, рассмотреть прагматику высказывания в пьесах А. Яблонской. Небольшой акт 7-й её *Монодиалогов* представляет деконструкцию стереотипного восприятия книги *Страдания юного Вертера* И. В. Гете. Несколько реплик, которые трудно считать диалогом, воспроизводят неожиданный взгляд на само явление поэтизации самоубийства, которое символизирует эта книга. Её текст утрачивает в пьесе А. Яблонской авторскую принадлежность: Вертеру и Гёте (двум языковым субъектам) приписываются высказывания о влиянии на сознание людей моды на самоубийство. Голос Гёте звучит как фрагмент текста романа, адресованный читателю, в котором содержится призыв проникнуться частью юного Вертера, воспринять книгу как верного друга и советчика. Оживший в пьесе Вертер героически размышляет о том, что судьба и позиция Гёте совсем не соответствовала этому пафосу увлечения смертью (*Сам Иоганн Вольфганг, кстати, дожил до глубокой старости, избегая перечитывать свой душещипательный роман*). Условная истина возникает в процессе виртуального диалога: идея поэтизации самоубийства разрушается, утрачивая присущий ей пафос и модальность вследствие того, что уси-

ливается разрыв между дискурсом романиста и его романом *Вертером*.

В озвученной Вертером цитате из письма Гёте к Шарлотте фон Штейн мы наблюдаем процесс создания контрпозиции.

Вертер. Только дважды писатель перечитывал свой роман. Во второй раз – лишь через двенадцать лет после его выхода в свет. Тем же годом датировано и письмо к даме по имени Шарлотта фон Штейн: *Я исправляю „Вертера” и нахожу, что автор сделал глупость, не застрелившись по окончании этой вещи!* [Яблонская 2014, 26]

Деконструкция сложившегося нарратива в связи с утратой авторства и манипуляциями иными (ироническими) смыслами идеи самоубийства способствует формированию в восприятии читателя (или зрителя) иных координат порождения оценки. Можно услышать в этом обмене репликами Гёте и Вертера голос третьего, не обязательно автора. В этой игре смыслами обнаруживается, на мой взгляд, намеренная манипуляция мыслительными процессами. Речь идёт о некоей искусственной технике ориентации в мире сознаний и стереотипов. Не случайно в трёх актах *Монодиалогов* повторяется участие одного и того же персонажа, названного *Пиэр квадрат*. Его высказывания воссоздают идею геометризации мыслительного пространства, характерную для драмы абсурда и для пьес А. Яблонской (вспомним хотя бы её *Бермудский квадрат*). Представляется способ видения мира, замкнутый в квадрат. Причём показательно, что этот способ видения ретранслирует тот случайный субъект, который называет Пиэра по имени.

Рекрутёр. Пи... пи... Пиэр квадрат.

Пиэр. Только что Вы сделали мою работу.

Рекрутёр. В смысле?

Пиэр. Измерили площадь круга.

Рекрутёр. Какого круга?

Пиэр. Того, в котором заключён ваш мозг! [Яблонская 2014, 21]

Трансформация создавшихся отношений между догмой (её олицетворяет имя Пиэр Квадрата в любом варианте озвучивания, опредмечивания, остранения) и случайным субъектом речи происходит в форме сдвига сознания: четыре строки из поэзии М. Цветаевой *Я – странница твоему перу* (1918) создают еще одну возможную ироническую интерпретацию неотвратимости или даже фатальности догмы (*Четыре стороны, четыре угла. В то же время – круг. Точнее – площадь*).

Я – деревня, чёрная земля.

Ты мне луч и дождевая влага.

Ты – Господь и Господин, а я –

Чернозем и белая бумага. [Яблонская 2014, 21]

Художественная образность порождает многомерность видения, обратную однозначности называния. Здесь уместно вспомнить известную мысль о том, что назвать словом означает убить. В пьесах А. Яблонской назвать что-то словом может означать не только убить, но и возродить к новым смыслам, вдохнуть жизнь в стертое многовековым опытом сознание. Одним из любимых „сюжетов” *Монодиалогов* (да и других пьес А. Яблонской) является сюжет о самовосприятии Писателя и процесса писательства. В акте 2-м эпатажная Писательница раскрывает Изобретателю мир своего подсознания, в котором распознаются сексуальные образы: *Носить розовые сапоги = ничего не бояться*, голубь на проводах с синими лапами, с которым она идентифицирует себя...

Беззащитность творческого сознания облекается в своеобразную оболочку из иронического нарратива – квазилегенды об изобретении и самозабвенном (восполняющем отсутствие сексуального удовлетворения) использовании клизмы.

Изобретатель ... Людовик 13-й забавлялся с клизмой всю жизнь. Только за год ему поставили 212 клистиров [Яблонская 2014, 19].

Проговаривание явно симулирующих „фактов” использования клизмы, по видимому, создаёт мыслительный образ сублимации как определённого способа самолечения, соотносимого с тем, о котором говорит Писательница.

Писательница. Ты не думай. Кто-то вытплевывает лобзиком, я – царапаю бумагу. Развлекаюсь. Мне нравится пить воздух. В конце-концов, по-другому не могу. Нужно что-то делать со всем этим. Я знаю, ты говорил мне, да и сама знаю: это самолечение, самолечение, но мне помогает, мне помогает, поэтому пишу [Яблонская 2014, 20].

В словесной ткани возникает сюрреалистическая картина мира, в котором предмет или явление утрачивает связь со своим названием (именем). Неожиданные контексты, в которых воспринимаются совершенно тривиальные вещи, изменяют наше понимание этих вещей; абсурд, парадокс, нонсенс выявляют план иронии или „чёрного юмора”. Стоит отметить, что подобный эффект „чёрного юмора” в осмыслении А. Бретона связывался с потребностью защиты территории *я* от посягательств объективных законов, ситуаций, среди которых, в частности, законы старения и смерти [Біла 2010, 44]. Пространство персонажей драматургии А. Яблонской насыщено предметами, реалиями, наделёнными характеристиками сознания, которые помещаются

в за частую абсурдные контексты. Возникает сюрреалистический коллаж, основанный на игре метафор. Коллаж из абсурдных референций порождает состояние сгущения образности, зачастую несовместимой с окружающими смыслами и знаками. Так, в акте 5-м осуществляется гротескная деструкция экфразиса: агрессивно шизофренические действия виолончелистов как в кривом зеркале напоминают изображение на картине Ван Гога *Ночное кафе*. Но, когда Пиэр Квадрат сравнивает происходящее с картиной, изображённой на открытке, он переворачивает её обратной стороной. Там он видит стихи Уильяма Блейка (фрагмент стихотворения *The Fly* из сборника *Песни невинности и опыта*, в которых звучит императив безмятежного существования „...*весь век порхая*”, – как мотылёк. Опыт восприятия явлений не просто содержит рефлексирующее отрицание: таким образом формируется комплексная картина мира. Разрушение и искажение (до наоборот) смыслов нарративов и идей осуществляется в *Монодиалогах* путём словесного „проигрывания” совершенно реальных, узнаваемых ситуаций, сохраняющих топографические реалии и присутствие авторского мира. В речи Героини акта 10-го Прихожанки проигрывается перформанс разрушения, точнее, переворачивания наоборот привычного смысла понятий, связанных с деятельностью вербовщиков сект. Иронический контекст придаёт этому действию игровой элемент: ирония с явной гиперболизацией и гротеском моделирует стереотипы языческого сознания. Языческим же называется город (далее представленный как провинциальный), в котором героиня (Прихожанка) успешно разрушала смыслы, оперируя частями слов. Типичная бытовая ситуация оболванивания аудитории сектантскими проповедями разворачивается в этом пространстве как трансформация бытия нарративов, за которыми люди часто прячут свою беспомощность, страх перед жизнью и смертью.

Обратим внимание на переданный в высказывании процесс опредмечивания известной фразы-формулы, деконструкции её смысла, который неожиданно проявляет обратное значение. Важно отметить, что эти смыслы не противопоставлены, а, согласно антибинарной эстетике, совмещаются в одном пространстве, прорастают один из другого. Приведём фрагмент высказывания Прихожанки, чтобы убедиться в существовании обратных смыслов.

После их песен следуют аплодисменты и бутерброды со шпротами. Проповедники раздают их зрителям в пластмассовых белых тарелках с надписью „Бог с тобой” [Яблонская 2014, 29].

С моего бутерброда в центр посуды упала жёлтая масляная кап-

ля прямо на буквы „с” и „т”. Я проглотила шпротинку и прочитала получившуюся подпись. Богобой. Случайное смещение организации смысла фразы „Бог с тобой” воспринимается как возвращение к забытому или маргинальному значению, которое можно прочитывать в нескольких кодах одновременно (как боязнь Бога и как вызов Богу). Отсутствие заданного смысла, с одной стороны, заставляет читателя задуматься о стремлении автора (драматурга) уйти от личной ответственности за сказанное – в данном случае, за понятое реципиентом. Смысл, таким образом, возникает в функциональном отношении, как „механизм отбора” в результате *осуществления реальной жизни сознания* [Гучасенко 2002, 246]. Отсутствие свода законов, правил, гарантирующих возникновение смысла (к тому же одинакового для всех реципиентов), даёт возможность переживать бытие слова как состояние. При этом сила воображения как некий трансцендентный феномен существует как бы вне определённого сознания, можно предположить, что творческий субъект (Автор) является таким же пользователем виртуальной реальности, как и зритель (читатель).

Можно говорить, опираясь на мнение М. Липовецкого и Б. Боймерс о „...характерном для драматургии XX века стремлении преодолеть зависимость от текста, а в широком смысле – от вербальности” [Липовецкий, Боймерс 2012, 24]. Речь идёт об освобождении от будь-какого диктата нарративов, правил, стереотипов, языковых клише. Думаю, что можно согласиться с уже упомянутыми исследователями в том, что современный театр, с одной стороны, „разрушает культурные и исторические метанарративы, в том числе и мифологические”; а с другой, сообщает явлению „ритуальный смысл”, иначе говоря, мифологизирует его [Липовецкий, Боймерс 2012, 25].

Драматургия А. Яблонской позволяет наблюдать за процессами подобной де- и ремифологизации, причем субъектность, столь важная в эпоху модернизма, растворяется в магии театра, в магии высказывания.

Стоит вспомнить о том, что в практике автоматического письма сюрреалисты достигли возможности упразднить личную ответственность за какую бы то ни было объективность существующего мира и знания о нём. Вместо этого, как отмечает Жаклин Шанье-Жандрон, высказывание содержит в себе „сознание собственной отнесенности”, некую безликость, признаки коллективного разума [Шанье-Жандрон 2002, 5].

Подобные наблюдения над драматургией высказывания в пьесах А. Яблонской позволяют мне думать о сюрреалистическом способе ор-

ганизации высказывания в её пьесах, о связи стремления деконструкции привычных смыслов, существующих как нарративы с попыткой преобразить мир, погруженный в хаос, что вызывает в нашем восприятии обращение к театру абсурда.

Вместе с тем, не хочется думать о том, что А. Яблонская могла прятаться за игрой смыслов, за поливалентностью высказывания. Образ автора в её пьесах проступает в самой логике смещений, разрушения привычных представлений о мире. При этом бунт автора-драматурга скорее утопический. Её способ обретения своего голоса в погружённом во вполне сюрреалистический хаос мире напоминает функционирование сюжета системы ценностей в творчестве сюрреалистов, о котором весьма эффектно написала Ж. Шенье-Жандрон: „Целью в данном случае становится воссоздание предельно точно заданного мира путём неустанного нарушения существующих границ” [Шанье-Жандрон 2002, 5].

Авторский пафос в пьесах А. Яблонской проявляется в лейтмотивном императиве счастья несмотря ни на что. Этот крик души создаёт пространство боли и обретения, а в условиях сегодняшней катастрофической ситуации хаоса войны звучит как магическое заклинание.

... *А ведь человек рождён для счастья. Надо быть счастливым. Надо веселиться. Причём все это нужно делать срочно, иначе можно опоздать. Навсегда. Нужно спешить* [Яблонская 2014, 29].

Литература

- Гусаченко В.В., 2002, *Трансгрессии модерна*, Харьков.
- Лютар Ж.-Ф., 1998, *Состояние постмодерна*, Санкт-Петербург.
- Липовецкий М., Боймерс Б., 2012, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*, [в:] *Новое литературное обозрение*, Москва.
- Непомнящий Н., 1998, *XX век: хроника необъяснимого. Открытие за открытием*, Москва.
- Рыжов Ю., 2006, *Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве*, Москва.
- Шанье-Жандрон Ж., 2002, *Сюрреализм*, Москва.
- Яблонская А., 2014, *Театр и жизнь: драматические произведения*, Одесса, [online], <http://www.quickiwiki.com/ru/Яблонская,Анна> [22.10.2014]
- Біла А., 2010, *Сюрреалізм*, Київ.
- Вельш В., 2004, *Наш постмодерный модерн*, Київ.

Шульц Б., 2012, *Мітологізація дійсності*, [в:] *Літературно-критичні нариси*, Київ.

Gajeska A. (red), 2009, *Kompozycja i genologia. Ćwiczenia z poetyki*, Poznań.

Krajewska A., 2009, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań.

Ruta-Rutkowska K., 2012, *Polska tradycja metadramatu*, Warszawa.

Sarrazac J. P. (red.), 2007, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, Kraków.

NEOMYTHOLOGICAL AND DESTRUCTION
OF METANARRATIVES IN ANNA YABLONSKAYA'S DRAMA
(DISCURSIVE PRACTICE IN THE INTERCULTURAL SPACE)

S U M M A R Y

The article discusses the poetics of statements (as voiced discourse) in the plays of Odessa's playwrighter Anna Yablonskaya in the direction of destruction of traditional narratiavs. Context for the meaning's formation becomes performative reality generated by the speech.

Natalia Malutina e-mail: malutina2002@ukr.net