

АВТОР В ПЬЕСАХ АЛЕКСЕЯ ШИПЕНКО

Станислав Федорович Меркушов

кандидат филологических наук, главный специалист Центра русского языка и культуры Тверского государственного университета (Тверь, Россия)
e-mail: stas2305@gmail.com

Аннотация. Различные модусы автора в пьесах Алексея Шипенко фиксируют многообразие форм и типов, комплексная интерпретация которых наталкивает на мысль о возможной аккумуляции творческой энергии драматурга в единой точке, именуемой «Автор». Рассмотрение авторских экспликаций в характерных сочетаниях, обозначенных как «автор и автор», «автор и читатель / зритель», «автор и персонаж», позволяет выдвинуть и в известной степени подтвердить гипотезу о концепции «Автора-универсума», актуализируемой в творчестве драматурга. В качестве основного исследовательского материала используются тексты книги «Введение» А. Шипенко («Mehr Licht (Больше света)», «Цурикон» и др.).

Драматургия А. Шипенко, будучи прежде всего абсурдистской, представляет собой калейдоскоп, где взаимно отражаются литературные жанры, стили, сюжеты, образы, тексты, культурные универсалии, исторические эпохи. Сюрреалистичность, кинематографичность, смешение реальностей, «глобальные» и интертекстуальные связи, пестрота методов и принципов изображения, оригинальность и нестандартность текстуальной формы, экспериментальный характер нарратологии с неизменной ориентацией на алогизм, постоянно присутствующий в жизни, культуре, литературном процессе, – доминанты его текстов, весьма экспликативно представленные в таком типе творческой субстанции, как «Автор-универсум».

Ключевые слова: Автор, А. Шипенко, «Mehr Licht (Больше света)», «Цурикон», читатель / зритель, персонаж.

Исследовательская сфера авторологии (подробнее см.: [Карпов]) обна- руживает несколько общеизвестных мето- дологий, связанных с не менее известными именами: В.Г. Белинский («мысль автора»), Н.А. Добролюбов («миросозерцание авто- ра»), М.М. Бахтин («авторское слово», «голос автора», «первичный автор»), В.В. Виногра- дов («образ автора»), Ю.М. Лотман («прин- цип автора»), Б.О. Корман («автор как носи- тель концепции»), Р. Барт («смерть автора») (подробнее см.: [Габдуллина]) и др. Однако формы авторской самоидентификации все- таки варьируются в зависимости от разных факторов: жанровой и родовой специфики прежде всего, а в конечном итоге – от харак- терных особенностей конкретного текста конкретного автора. В отношении предмета данной работы, в соответствии с заголовком, целесообразна в большей степени ориента- ция на «теорию автора» Б.О. Кормана, глав- ный принцип которой может быть выражен цитатой из основного труда филолога:

«Инобытием такого автора является весь худо- жественный феномен, который предполагает иде- ального, заданного, концепированного читателя. Процесс восприятия есть процесс превращения реального читателя в читателя концепированного; в процессе формирования такого читателя прини- мают участие все уровни художественного произ- ведения, все формы выражения авторского созна- ния» [Корман: 187].

Эту теорию расширяют и проясняют уче- ные Н.Т. Рымарь и В.П. Скобелев [Рымарь, Скобелев: 8]. Безусловно, остальные указан- ные подходы к проблеме автора (особенно Р. Барта) в тех или иных сочетаниях также могут быть применимы в представляемом опыте, одним из предполагаемых результатов которого становится гипотеза о концепции «Автора-универсума», репрезентируемой в драматургическом творчестве А. Шипенко.

Между тем наиболее любопытная и, по- хоже, стержневая концепция пьес А. Шипен- ко – концепция автора – лишь иногда и мимо- ходом обозначалась в работах отечественных исследователей: в центре научного внимания не пребывала вовсе и предметом статей не становилась. Современная литературовед- ческая мысль больше занята проблемой пер- сонажа (статьи А.П. Старшовой и В.Н. Сте- панова [Старшова, Степанов], Л. Месовской [Месовска]) и аспектами реализации мо- тивных функций (Е.А. Тетерина [Тетерина]) в драматургическом творчестве А. Шипенко. Театральные критики ограничиваются лишь отдельными упоминаниями текстов или не- большими замечаниями о постановках пьес весьма знаменитого за рубежом авангарди- ста [Вислов; Горфункель; Руднев].

В настоящей статье мы предлагаем соб- ственную точку зрения на проблему автора в пьесах А. Шипенко. В качестве исследова- тельского материала возьмем отдельные тек- сты недавно вышедшей книги драматурга

«Введение» [Шипенко]. Книга концептуальна: нетрадиционный формат прежде всего в ее разнонаправленной диалогичности. Помимо пьес, где, как известно, драматургия диалога становится определяющей и весьма разветвленной, в ней представлены расположенные в особой последовательности беседы автора и составителя – А. Шипенко и О. Богомоловой, а также появляются короткие интермедии «От составителя». Ближе к завершению книги есть небольшой своеобразный биографический экскурс «Археология. То, что Автор помнит о себе». Иными словами, в издании репрезентирован корпус пьес А. Шипенко как гипертекст: тексты группируются не в хронологическом порядке, а, условно говоря, в семантическом. Раскрытие их смыслов происходит в процессе целостного восприятия книги, репрезентация и рецепция которой реализуется как некий тотальный диалог (или полилог) всего со всем – если ограничиться предметом нашего исследования, то автора и автора, автора и читателя / зрителя, автора и персонажа. На наш взгляд, было бы правильно расставить приоритеты настоящей публикации в подобном композиционном ключе, что мы и делаем.

Автор и другой Автор

Пьесы А. Шипенко эксплицитно и имплицитно, но буквально наводнены именами других авторов, скрытыми и явными цитатами

и аллюзиями, дословными текстуальными извлечениями из них и пр. В этих текстах можно найти выдержки из У. Шекспира, М. Фриша, И.В. Гёте, переключки с Ф. Кафкой, С. Беккетом, Э. Ионеско, О. Мирбо, В. Ирвингом, Л.Н. Толстым, Н. Колядой, но не это главное. Адресатом драматурга при обращении к другим авторам становится творец в онтологическом смысле, который одновременно является Автором-Богом. А. Шипенко апеллирует к высшему творческому началу, к некоему космическому или божественному «разуму», создателю, творцу вселенной, одновременно персонализируемому в собственном «Я» (неслучайно в пьесах много пространственных отсылок к метафизической, космогонической и космической эмпирии). Онтологическая формула взаимоотношений, вербализуемая нами как «автор и другой автор», очень убедительно раскрыта в короткой пьесе книги «Введение» «Mehr Licht (*Больше света*)». Типичный для А. Шипенко и для текстов абсурда композиционный метод, выражаемый в четкой семиотической артикуляции частей, здесь демонстрируется в ступенчатом развертывании смыслов. Собственно драматургическая часть, традиционно построенная на диалогах со своей концепцией образов и закодированная авторскими замыслом и вымыслом, идет под номером «1». Постепенно вводятся персонажи: Шипенко, Мюллер, Гёте, Жена. Шипенко и Мюллер в данном случае – это реальные драматурги Алексей Шипенко и Хайнер

Мюллер, что сам автор и подтверждает, комментируя текст в следующем за ним фрагменте разговора Автора и Составителя. Однако все происходящее с ними в трактуемом экспозиционном отрывке пьесы едва ли можно назвать происходившим в действительности (к примеру, появление фигуры Гёте перед героями, пребывающими пусть и в условном, но пространстве конца XX в.). Между тем драматург А. Шипенко наблюдает за событиями жизни (а все сочиняемое также является событием жизни) в реалистическом дискурсе¹. Т.Л. Рыбальченко еще на рубеже веков (1999 г.) верно определяет природу современной отечественной литературы (именно рубежа веков), связанной с возобновлением модернистских тенденций: «Модернистские течения вернули в литературу представления о многослойности сознания и бытия» [Рыбальченко: 72].

Если следовать такому подходу, при этом осознавая важнейший экзистенциальный аспект о существовании всего, что можно помыслить и представить (более того, специфика реальности в том и заключается, что в ней все реально (см.: Упанишады [Бхагаван] и т. п.)),

то хрестоматийный термин «реализм» приобретает всеобъемлющее значение, становясь определением литературы в целом. Описание и интерпретация реальности предполагают описание и интерпретацию всего, что в ней есть, а есть в ней все (ср. с пониманием подобной терминологии, в частности метафизического реализма, Ю.В. Мамлеевым [Нечаев]).

Действие пьесы координируется ее названием – «Mehr Licht (*Большие света*)» – приписываемой Гёте предсмертной фразой (точнее, ее «осколком»), каламбурно варьируемой на протяжении рассматриваемой части. Вероятно, перманентное использование парадоксальных предложений в речи персонажей служит не только приданию комического эффекта изображаемым ситуациям, хотя они, безусловно, забавны в том числе и благодаря этому. Обыгрывается омонимия слов «знать» (глагол) и «белый» в немецком языке (weiß), вводится соприкасающееся с ней семантическое и знаковое поле лексемы «свет» (Licht), отрицательная частица «не» (nicht), лексемы «еще» (noch), «кулак» (Faust – ж. р.), «бог» (Gott), «Гёте» (Goethe)². Так, идея Гёте симметрична идее Мюллера и Бога одновременно:

¹ Конечно, речь идет о художественной реальности, однако контекст здесь все же несколько иной, – но это тема другой работы.

² Приемы словесной игры частотны в драматургии и прозе А. Шипенко. К примеру, в пьесе «Сад осьминогов» большая часть диалогов складывается из слов, в которых традиционный буквенный порядок нарушен, как объясняется, с тем чтобы заставить усомниться в неизылемости их семантики [Шипенко: 207]. Нам кажется, что в данном случае здесь есть и другая сторона метода, состоящая в концентрации читателя / зрителя на релятивности, относительности предметно-понятийных связей.

«Андрей, с каким лицом ты встретишь Бога?»
МЮЛЛЕР. «С каким лицом ты встретишь Гёте?»

ШИПЕНКО. Именно, Хайнер. Вы похожи». [Шипенко: 129]

Идея Мюллера соизмеряется с идеей обещанной им пьесы¹, которую, как следует из третьей части, он направил А. Шипенко уже после собственной смерти.

Таким образом, и в названии пьесы зафиксирован детерминизм: сочетание немецкого и русского языков дает визуальный эффект «сращенности» немецкой и русской драмы в своем итоговом виде в лице автора А. Шипенко. На это уже недвусмысленно намекает Автор в своеобразном «послесловии»:

«*Вы*» как обращение к другому человеку, бывшее еще до недавнего времени в обиходе, подразумевает обращение по крайней мере к двоим внутри одного человека: к известному (видимому Вами) и к неизвестному (не видимому Вами)» [Шипенко: 135] (Курсив мой. – С. М.).

Курсивом в цитате мы обозначили типичную для понятийного словаря А. Шипенко лексическую репрезентацию приема (или манеры), который назовем «зеркальностью» (или «зеркализацией»). Его реализация заключается в материализации мысли во вза-

имоотраженных универсалиях (в данном случае Вы – Вы). А это, в свою очередь, соотносится с идеей персонажа, определенно-го в пьесе как «ЖЕНА» [Алексея Шипенко]. Жена направляет мужу послание в бутылке (но «письмо в бутылке» не есть ли послание никому и всем?): «<...> где вы?» [Там же: 134]. Здесь, конечно, эксплицируется концепция А. Шипенко о «по крайней мере <...> двоих<х> внутри одного человека» [Там же: 135]: Жена беременна, а Шипенко и Мюллер буквально физически являют единую персону драматурга, «равновеликую» Гёте.

По тексту Х. Мюллер садится А. Шипенко на плечи и пытается докрасить дверь. Дверь здесь символизирует или, точнее, иллюстрирует специфику текста в постмодерне (Ж. Деррида: текст – мир – текст [Деррида]). Используя авторское определение по отношению к пространству другой пьесы («Судзуки»), а буквально – к художественному пространству своих пьес в целом, делегируемому на природу пространства вообще, можно сказать, что вход в него – Дверь – «пятно горячей неподвижной любви в холоде бесконечности» [Шипенко: 183].

Речь идет о творце-литераторе (может быть, драматурге главным образом), а темное пространство эксплицирует перманентное отсутствие литературной динамики, ак-

¹ Она также соизмеряется с идеей Энди Уорхола (Андрея Вархолы) и кабанчика Мишеньки.

туализируемой в дискретных разрывах этого пространства, осуществляемых гениями. Этот, собственно, вечный сюжет о творце, приносящем себя в жертву миру, чтобы на мгновение этот мир сделать светлее, показан в намеренно абсурдно-фарсовом ключе с использованием сниженных образов. Дверь как вход / выход в / из окружающее / его пространство/а олицетворяет собой один из базовых элементов транзитивной системы мироздания. Творческий акт, переданный через символический акт покраски двери в белый цвет, активизирует движение, но движение это – из одного темного пространства в другое темное пространство, – и так далее. Эта смена, вероятно, бесконечна и связана всегда со смертью тех, кто занимается «покраской». Выясняется при этом, что эти разные двери (которые суть одна и та же) в разное время красили Г. Бюхнер, «Т. Манн и его братья»¹ (очевиден намек на знаменитый монументальный роман великого писателя еще и потому, что брат – коллега по литературному цеху у Т. Манна был один), Б. Брехт, Ф. Шиллер, Г. фон Клейст, Ф. Гёльдерлин, а руководил работой И.В. Гёте. Простор для интерпретаций открыт: то ли литература (а может быть, драматургия) как таковая развивается благодаря именно немецкому сум-

рачному гению, то ли дело исчерпывается в данной конкретике только пространством немецкой литературы, и тогда для каждой литературы мира существует свой особый коридор с подобными дверями, то ли... Во всяком случае, видимо, найдется русский писатель-избавитель, движимый немецким, сидящим, однако, у первого на плечах:

«МЮЛЛЕР. А что с нами будет, когда мы нашу [дверь] докрасим?

ГЁТЕ. Помрете.

Пауза.

МЮЛЛЕР. Спасибо, друг. Алексей, поворачиваем!

Шипенко разворачивается, движется прочь из пространства. Возле своих дверей останавливаются. Мюллер закрывает створки. Гёте картинно протягивает руки.

ГЁТЕ (просительно). Mehr Licht!» [Там же: 132].

Снова обыгрываются последние слова Гёте, полностью звучащие как «Отворите пошире ставни. Больше света!» (а А. Шипенко ставни закрывает). Кроме того, можно отметить еще раз характерную для постмодернизма и абсурда интерпретационную открытость, широта диапазона трактовок здесь распространяется до как минимум видимого нам исторического аспекта, вы-

¹ В пьесе масса подобных аллюзий, к примеру завуалированные названия пьес Х. Мюллера «Гамлет-машина», «Трактор» [Шипенко: 131].

ражаемого в фразе «Придите и владейте нами», которую, наверное, нет нужды комментировать. «Манипуляции / трансформации» обоих авторов имплицитно и другие мифолого-архетипические ситуации: Эней, выносящий Анхиса из развалин Трои («прочтение» здесь аккумулируется через «рассыпающееся» пространство пьесы); Пиноккио, извлекающий подобным же образом Джепетто из чрева акулы. Диспозиция приобретает характер спасения «отца» из лап смерти и, одновременно, спасения немецкой / европейской драматургии советской / российской (вероятность такого – помимо политического – толкования подтверждается самим текстом: «ГДР на шее СССР “мажет там наверху”» [Там же: 130]).

Итак, А. Шипенко и Х. Мюллер «галопают прочь из комнаты, квартиры и жизни» [Там же: 133] (т. е. на самом деле из жизни в пьесе, поскольку «Срок их жизни – секунда в сознании» [Там же: 339]). Завершение окраски двери Автор все же доверяет женщине – своей Жене: «Мне нравятся женщины» [Там же: 66]. Финальный аккорд берет Женщина / Жена Автора как идея творца в некоей кульминационной точке.

Вторая часть «Mehr Licht (*Больше света*)» представляет собой «рациональную» хроно-

логию событий, переводящую все в реальную (или / и реалистическую) плоскость. Это история создания предшествующей картины или сегмента под номером «1».

Заметим в свете всего сказанного, что необъяснимые и нелогичные на первый взгляд инциденты сюжета пьесы могут быть и «рационально» интерпретированы. Явление Гёте и разговор с ним, обнаружение Шипенко и Мюллером за «своей» дверью нескольких идущих друг за другом белых дверей, связанная с этим «эквилибристика» – все это фактически не происходило наяву и мотивировано последствиями совместного принятия алкоголя и общей токсичностью окружающей атмосферы (оба персонажа-драматурга все-таки пьют виски и дышат парами краски).

В таком духе и вследствие таких трансформаций, в частности, происходит непрерывная перекодировка¹ центрального (все же) текстуального образа / «понятия» – Автора.

Автор и читатель / зритель

Читатель как персонифицированное лицо обнаруживается в рассматриваемой книге уже во второй репризе – первом фрагменте разговора Автора и Составителя. Читатель

¹ «<...> [Н]овая перекодировка наслаивается на предыдущую: именно таким образом формируется новый, хотя никогда не окончательный, смысл» [Липовецкий: 61].

заявлен как тот, «кто будет эту книгу читать» [Шипенко: 8], причем именно этот тезис, а не факт наличия книги как таковой, важен для Автора. Идея зрителя коррелирует с идеей читателя и обозначается во втором фрагменте разговора Автора и Составителя. Она заключается в аллегории диалектического тождества субъекта и объекта, выраженного в единстве постмодернистской формулы «смерти автора» и, вероятно, уже метамодернистской «смерти зрителя». Для театра постмодерна Автор уже давно обрел статус абстрактного, вневременного и сакрального образа, его тексты – это тексты не человека (в первой сцене диалога Автор подчеркивает: «Я не человек» [Там же]). В постдраматическом театре, понимаемом в том числе как своего рода воплощение способности и стремления искусства совпадать с подлинной бессистемной и сенсуальной природой мироздания вопреки человеческим целям его регуляции и контролирования, в конечном счете порождающим иллюзию, подделку, зритель как

таковой также «умирает» [Там же: 66]. Пьеса «Верона» завершается / продолжается «до конца» оригинальным хорovým вступлением трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» с авторской ремаркой о необходимости длить шекспировский текст «от начала и до конца» [Там же: 65]. В следующей затем беседе Автор уточняет, что «играть надо <...> пока зритель не умрет» [Там же: 66]. Зритель перестает быть зрителем, вовлекаясь в процесс драматической и сценической игры, избавляясь от своей традиционной роли, становясь частью действия, разворачивающегося на сцене, олицетворяющей в итоге мир. Варьируется знаменитая формула У. Шекспира, вбирая в себя теории Х.-Т. Лемана [Леман] и Э. Фишер-Лихте [Фишер-Лихте]) и их материализации Б. Юханановым и С. Курехиным¹. Недаром она звучит в финале пьесы А. Шипенко «Цурикон».

Пьесу «Цурикон» можно было бы смело назвать пьесой параллелей и аналогий. Она строится на концепции двойничества, рас-

¹ «Постдраматический театр», декларированный Х.-Т. Леманом, открыт для других пограничных видов искусств, интенсифицируя возврат к их изначальному синкретическому состоянию [Леман]. Согласно аргументации Э. Фишер-Лихте, многие художественные произведения, создаваемые начиная с 1960-х гг., все чаще приобретают вид «событий» (даже как жанровой характеристики), полностью реализующихся при участии в них не только авторов, но и читателей / зрителей / слушателей [Фишер-Лихте]. Те же правила ложатся в основу театральных опытов Б. Юхананова – театрального и кинематографического режиссера, руководителя электротеатра «Станиславский». Его эстетика также пребывает в сфере всестороннего взаимодействия субъекта и объекта вплоть до становления одного другим и стремления к синкретизму искусств. К этому же тяготел С. Курехин и другие творцы культуры и культуртрегеры.

крываемого в разнообразных ипостасях. Актуализируется фигура автора как сочинителя в универсальном смысле, репрезентируемого в однородных ролях, которые представимы как его «допельгангеры» (термин используем в соответствии с канонами литературы романтизма¹). Очевидны аналогии на уровне формы и содержания: здесь прежде всего выделяется автор как Шекспир. Пьеса практически полностью написана аутентичной «шекспировской» строкой, знакомой читателю по хрестоматийным переводам Б. Пастернака. Однако привычно сниженный у А. Шипенко условный сюжет также вполне символического действия повествует о подготовке и сценическом воплощении квазипостановки «Спящей красавицы» (П.И. Чайковского) квазирежиссером Станиславским в квазитеатре.

«Вертикальная горизонталь» пространства пьесы также шекспировская, что подтверждается в заключительном монологе осевого персонажа Станиславского (о нем ниже) с реминисценциями самых важных шекспировских формул: «Весь мир – тюрьма» и «Весь мир – театр». Это позволяет А. Шипенко представить зрителя как «за-

ключенного» в театре или театрального «заключенного» (наблюдаются аналогии с «обществом спектакля» Ги Дебора [Дебор]). Недаром и персонажи пьесы – двойники / актеры / уголовники – выступают под руководством вора в законе и координируются псевдо-Станиславским.

Модель двойничества имеет градиционную специфику. Константин Сергеевич Станиславский преобразуется в спившегося выпускника театрального института Кондрата Степановича Станиславского, обладающего еще одной теневой ипостасью (но не являющегося ею) – Тани Славской, которая на поверку оказывается находящимся на низшей ступени криминальной иерархии уголовником – Витьком. Все актеры-бандиты получают вторые «лица», превращаясь в фей – персонажей «Спящей красавицы» в интерпретации П.И. Чайковского, в свою очередь интерпретируемой А. Шипенко и всем разнообразием авторских амплуа. Таким образом, А. Шипенко переосмысливает метод Станиславского, доводя до абсурда все его постулаты, в частности определение роли как реализации «Я» в предлагаемых постановкой обстоятельствах, аспект пережи-

¹ В постдраматическом театре и его интерпретациях это применимо ввиду теоретически провозглашаемого внутри него коллаборативного пространства для взаимодействия эстетик, форматов и модусов. Но допельгангер понимается нами традиционно – как теневой аспект личности, Тень [Юнг].

вания роли «здесь и сейчас» для осуществления задачи ликвидации всякой «штампованности» и стандартизации игры (знаменитое «Не верю!»), коллективный подход к подготовке спектакля, и т. п. [Станиславский].

Инициатором (и погибающим в финале зрителем) представления становится вор в законе Леопард Вахтангович Цурико. В результате реальный зритель / читатель оказывается также как бы удвоенным: он смотрит самое меньшее пьесу в пьесе, а если учитывать все «копии с копий», то реальный зритель исчезает, растворяясь в действии / действиях: становится своего рода дагеротипом, неким зеркалом, отраженным в зеркале. Так или иначе, в финале пьесы в живых (= на сцене) остается только режиссер / автор Станиславский. Но и он уходит со сцены, приоткрывая лицо Автора как Автора данной пьесы, который также развоплощается, выделяя завершающую строку курсивом:

СТАНИСЛАВСКИЙ. <...>

«Осталось только выделить курсив.

Уходит со сцены» [Шипенко: 399].

Параллельно пьесе в одной «Из разрозненных записей» (под № 30) книги «Введение» возникает аллегория «бессубъектного» жизнетворчества. Автор рассказывает о том, что он рассказывает «внутри себя» бесконечную невыразимую историю, пребывая в перманентном циклическом движении на

пути домой, хотя дом этот на самом деле не существует. Есть декорация: «Я НАСЛАЖДАЮСЬ этой декорацией, но ЗРИТЕЛЕЙ в моем театре НЕТ» [Там же: 499]. Возможно, есть персонажи.

Автор и персонаж

Автор как автор-персонаж вездесущ в анализируемой книге. По его собственному свидетельству:

«Прежде персонажей приходит тон, ощущение, иногда цвет, ветер в пустыне, какие-то картинки, обрывки слов или целые фразы, название, и только потом персонажи, но их не так много – на самом деле один». [Там же: 339].

Как всегда, в метафорической форме Автор обозначает свой художественный опыт-канон создания персонажей, которые сами оформляют собственное наличие как некий принцип, что, в свою очередь, коррелирует с принципами постдраматического театра. Автор в современном театре связывается с персонажем или постперсонажем, при этом всякие границы между тем и другим редуцируются и в результате стираются. Авторы «<...> ведут свои металитературные дискурсы, играют языком и фигурой персонажа, создавая тем самым тип "постперсонажа" в постдраматическом театре современности», – справедливо считает польский исследователь Л. Месовска [Месовска: 341]. Вместе

с тем магистральная идея здесь та, что персонаж «<...> на самом деле один» [Шипенко: 339] – это Автор.

А. Шипенко косвенно утверждает в этом знаковом фрагменте беседы Составителя и Автора, что персонажи суть ощущения Автора, а также осознающие себя сущности, которые вместе с Автором выступают проводниками слов / мыслей «кого-то еще», и, одновременно, «их [персонажей] никогда не было», и, снова, «это секунды в сознании» [Там же]. Все это звучит абсурдно, поскольку одно исключает другое. Все это звучит логично, поскольку ничто не исключает другое.

Все пьесы книги представляют собой «разрозненные записи», которые «были вложены в одну пьесу», принадлежащую Автору, «Но отделить Автора от Персонажа по этим записям не удастся» [Там же: 88]. Поэтому Автор появляется в качестве персонажа в ряде пьес: «Mehr Licht (*Больше света*)» – Шипенко; «Archaiologia» – Леша; «Беккер и сыновья» – Автор. И это только поименованные Авторы, которые ВСЕ являются Автором (как и остальные, обозначенные «Клаусом Клаусом» («Судзуки»), «Мужчиной», «Женщиной», «Мальчиком» («Жизнь как пример», «Верона») и другими). Автором и одновременно персонажем вполне может быть и репрезентант так называемой теории развития человеческого потенциала (Рам Дасс, Джон Лилли, Алан Уотс, Свами Сатчидананда, Пир Вилайат Хан и Судзуки Сюнрю (Роши)) («На-

туральное хозяйство в Шамбале»; последний из упомянутых персоналий стал одним из героев названной пьесы), и первый человек, побывавший на Луне (Нейл Армстронг) («Жизнь как пример»), и теннисист – бывшая первая ракетка мира (Борис Беккер, в пьесе показан уже глубоким стариком) («Беккер и сыновья»), и альтернативный К.С. Станиславский (как автор «внутренней» постановки и персонаж пьесы («Цурикон»), и, повторим, сам А. Шипенко («Mehr Licht (*Больше света*)», «Беккер и сыновья», «Archaiologia»).

Результат вполне согласуется с сентенцией Составителя книги:

«Персонаж придумал себе автора, а автор пишет этого персонажа, который на самом деле является его автором и создателем, но он может писать и других персонажей» [Там же: 590].

«Вообще, персонажи в любой пьесе все второстепенные, даже если они все главные. Первичен разговор автора, который, персонажами пользуясь, действует как связной. Если выбросить разделение на персонажей и составить их реплики в монолог, этот текст должен иметь один непрекращающийся поток смысла» [Там же: 286].

Этот монолог будет авторским монологом.

Автор – универсум

Итак, перед нами Автор-универсум. Его принцип заключается в стремлении к диф-

фузии жанров, образов, смыслов, т. е. к реализации идеи первоначального синкретизма в культуре и литературе.

Как драматург, он осваивает сферу художественного абсурда, погружая читателя в потаенные области бытия, где возвращается забытый для автоматизированного сознания древний смысл мира конкретных предметов, привычно воспринимаемого мира материи. Большинство открытий Автора-универсума связано с абсурдистикой или смежными с ней литературными областями (литературный нонсенс, футурология, фантастика, сюрреалистическая или дадаистическая игра и т. п.¹). Автор, при всех внешних мистификациях, художественной маневренности и мобильности, что может показаться хитростью и лукавством, характерным для постмодернизма, на самом деле в подлинном не притворяется и не маскируется:

«Первый тезис в любом искусстве: СКРЫТЬ
ВСЕ ТО, ЧТО ХОЧЕШЬ
НА САМОМ ДЕЛЕ ПОКАЗАТЬ. ЖИЗНЬ –
ТАЙНА» [Шипенко: 354].

Как проводник семантической информации, он обладает неисчерпаемыми воз-

можностями для нескончаемого смыслопорождения, устремляясь к бесконечности создания текстуальных форм драмы в соответствии с гипотезой об абсурде как особом индикаторе экзистенциального смысла, проявляющегося в тяготении к художественной полноте и беспредельности. «[Р]азделения не существует. ВСЕ ЭТО тотальный текст, рассказываемый всем, чем можно, обо всем, что можно, и даже о том, что нельзя» [Там же: 405]. «И каким бы выдуманым автор ни был, он – автор, который говорит или пишет, и все это становится реальностью» [Там же: 590], – считают Автор и Составитель. Так что, несмотря на приводимую Составителем (реальным ли? Или это тот же Автор?) в начале книги цитату из пьесы Автора “La fünf in der Luft” о невозможности обо всем этом написать, мы все-таки попытались это сделать. Ибо, как сказал Автор, перефразировав немецкого комика Карла Валентина, все в мире написано и сказано, но «пока еще не всеми» [Там же: 8].

Литература

Бхагаван, Шри Сатъя Саи Баба. Упанишады. Практика постижения истинной реальности. М.: Свет, 2016.

¹ Отсылаем к статьям сборника по материалам конференции «Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве», в которых эти художественно-эстетические открытия как отечественных, так и зарубежных авторов представлены в своем исследовательском разнообразии [см.: Неканоническая эстетика...].

Вислов, А.А. Дело государства, или «Трупой жив» // Вопросы театра. 2012. № 1–2. С. 123–130.

Габдуллина, В.И. Проблема автора в творчестве Достоевского: опыт историографии // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. 2008. № 8–2. С. 63–70.

Горфункель, Е.И. Петрушевцы и колядовщина // Вопросы театра. 2013. № 1–2. С. 44–56.

Дебор, Ги. Общество спектакля / пер. А. Уриновского. М.: Опустошитель, 2020.

Деррида, Ж. Голос и феномен / пер. С.Г. Кашиной, Н.В. Сулова. СПб.: Алетейя, 2014.

Карпов, И.П. Авторология (понятийно-концептуальная основа) // Вестник марийского государственного университета. 2014. № 3 (15). С. 75–78.

Корман, Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 172–189.

Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / пер. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013.

Липовецкий, М.Н. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. Москва: Новое литературное обозрение, 2008.

Месовска, Л. Персонаж как текст/курс. Вопросы исследования *dramatis persona* в пьесе «Из жизни Комикадзе» Алексея Ши-

пенко // Текст, контекст, интертекст: сборник научных статей по материалам Международной научной конференции «XIII Виноградовские чтения» (г. Москва, 15–17 октября 2013 г.). М.: МГПУ, 2014. С. 341–349.

Неканоническая эстетика. Вып. V: Все нелицы мира: Абсурд в литературе и искусстве: Сб. статей / сост. А.Ю. Сорочан. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2019.

Нечаев, О. Ушел из жизни писатель, основатель философской доктрины «Вечная Россия» Юрий Мамлеев, 2015 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0001/005a/00011535.htm> (дата обращения: 29.08.19).

Руднев, П. Призрак свободы. Свобода в постсоветской российской драматургии // Урал. 2019. № 2. С. 218–223.

Рыбальченко, Т.Л. История литературы XX века как история литературных течений // Вестник ТГУ. 1999. № 268. С. 68–73.

Рымарь, Н.Т., Скобелев, В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж: ЛОГОС-ТРАСТ, 1994.

Станиславский, К.С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. М.: АСТ, 2020.

Старшова, А.П., Степанов, В.Н. Трансформация персонажа в современной драматургии // Верхневолжский филологический вестник. 2015. № 1. С. 124–130.

Тетерина, Е.А. Прагматика мотива игры в драматургии А. Шипенко (на материале

пьес «Смерть Ван Халена» и «Игра в шахматы») // Вестник науки Сибири. 2013. № 3 (9). С. 167–173.

Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской. М.: Международное театральное агентство “Play&Play”, «Канон+», 2015.

Шипенко, А. Введение. М.: Аграф, 2019.

Юнг, К.Г. Психология бессознательного / пер. с нем. М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2016.

References

Bkhagavan, Shri Sat'ya Sai Baba. (2016). *Upanishady. Praktika postizheniya istinnoy real'nosti* [Upanishads. Practice of comprehension of true reality]. Moscow: Svet.

Vislov, A.A. (2012). Delo gosudarstva, ili “Trupoy zhiv” [Business of the state, or “Trupoy alive”]. *Voprosy Teatra* [Problems of the Theatre], 1-2, 123–130.

Gabdullina, V.I. (2008). Problema avtora v tvorchestve Dostoyevskogo: opyt istoriografii [The author's problem in Dostoevsky's work: the experience of historiography]. *Vestnik Barnaul'skogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta* [Herald of Barnaul State Pedagogical University], 8-2, 63–70.

Gorfunkel', E.I. (2013). Petrushevtsy I kolyadovshchina [Petrushevsky and caroling]. *Voprosy Teatra* [Problems of the Theatre], 1-2, 44–56.

Debor, Gi. (2020). *Obshchestvo spektaklya*. [Society of performance]. Moscow: Opustoshitel'.

Derrida, J. (2014). *La voix et le phénomène* [Speech and phenomena] (S.G. Kashina, & N.V. Suslov, Trans.). Saint Petersburg: Aleteyya.

Fisher-Lichte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [Esthetics of performativity] (N. Kandinskaya, Trans.). Moscow: “Play&Play”, “Kanon”.

Karpov, I.P. (2014). Avtorologiya (ponyatiyno-kontseptual'naya osnova) [Authorologia (conceptual framework)]. *Vestnik Mariyskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [Herald of Mari State University], 3 (15), 75–78.

Korman, B.O. (1992). Tselostnost' literaturnogo proizvedeniya I eksperimental'nyy slovar' literaturovedcheskikh terminov [Integrity of a literary work and an experimental dictionary of literary terms]. *Izbrannyye trudy po teorii i istorii literatury* [Selected works on the theory and history of culture]. Izhevsk: Udmurt University, 172–189.

Lehmann, H.-Th. (2013). *Postdramatisches Theater* [Postdramatic theater] (N.Isaeva, Trans.). Moscow: ABCdesign.

Lipovetskiy, M.N. (2008). *Paralogii. Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920–2000-kh godov*. [Of paralogs. Transformations of (post)modernist discourse in Russian culture of the 1920–2000s.] Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye.

Mesovska, L. (2014). *Personazh kak tekst/diskurs*. *Voprosy issledovaniya dramatis*

persona v p'yese "Iz zhizni Komikadze" Alekseya Shipenko [Characters as text/discourse. Issues of dramatis persona research in the play "From the Life of Komikadze" by Alexey Shipenko] In *Tekst, kontekst, intertekst: sbornik nauchnykh statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii "XIII Vinogradovskiye chteniya"* (g. Moskva, 15–17 oktyabrya 2013 g.) [Text, context, intertext: collection of research articles based on the proceedings of the International scientific conference "XIII Vinogradov readings" (Moscow, October 15–17, 2013)]. Moscow: MGPU, 341–349.

Nechayev, O. (2015). *Ushel iz zhizni pisatel', osnovatel' filosofskoy doktriny "Vechnaya Rossiya" Yuriy Mamleyev* [Writer, founder of the philosophical doctrine "Eternal Russia" Yuri Mamleev passed away]. Retrieved from: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0001/005a/00011535.htm> (date of access: 29.08.19).

Rudnev, P. (2019). *Prizrak svobody. Svoboda v postsovetskoj rossiyskoj dramaturgii* [The ghost of freedom. Freedom in post-Soviet Russian drama]. *Ural*, 2, 218–223.

Rybal'chenko, T.L. (1999). *Istoriya literatury XX veka kak istoriya literaturnykh techeniy* [History of literature of the twentieth century as the history of literary trends]. *Vestnik TGU* [Herald of TGU], 268, 68–73.

Rymar', N.T., & Skobelev, V.P. (1994). *Teoriya avtora I problema khudozhestvennoy deyatel'nosti*. [Author's theory and the problem of artistic activity]. Voronezh: LOGOS-TRAST.

Sorochan, A.Yu. (Ed.). (2019). *Nekanonicheskaya estetika. Vyp. V: Vse nelepit'sy mira: Absurd v literature i iskusstve: Sb. Statey* [Non-canonical aesthetics. Issue V: All the absurdities of the world: Absurdity in literature and art. Collection of articles]. Tver': Marina Batasova Publ.

Stanislavskiy, K.S. (2020). *Rabota aktera nad soboy v tvorcheskoy protsesse voploshcheniya* [The actor's work on himself in the creative process of embodiment]. Moscow: AST.

Starshova, A.P., & Stepanov, V.N. (2015). *Transformatsiya personazha v sovremennoy dramaturgii* [Transformation of a character in modern drama]. *Verkhnevolzhskiy Filologicheskii Vestnik* [Verhnevolzhski Philological Bulletin], 1, 124–130.

Teterina, E.A. (2013). *Pragmatika motiva igry v dramaturgii A. Shipenko (na materiale p'yese "Smert' Van Khalena" i "Igra v shakhmaty")* [Pragmatics of the game motive in A. Shipenko's dramaturgy (based on the material of the plays "Death of van Halen" and "The Game of Chess")]. *Vestnik Nauki Sibiri* [Herald of Siberian Research], 3 (9), 167–173.

Shipenko, A. (2019). *Vvedeniye* [Introduction]. Moscow: Agraf.

Yung, K.G. (2016; 2015). *Wandlungen und Symbole der Libido* [Psychology of the unconscious]. Moscow: Kanon ROOI "Reabilitatsiya", "Kanon".

AUTHOR IN PLAYS BY ALEXEY SHIPENKO

Stanislav F. Merkushev, Candidate of Philological Sciences, Chief Specialist of the Center for Russian Language and Culture, Tver State University (Tver, Russia); e-mail: stas2305@gmail.com

Abstract. Various modes of the author in the plays of Alexey Shipenko fix the variety of forms and types, the complex interpretation of which suggests the idea of possible accumulation of the playwright's creative energy in a single point, called "the Author". Consideration of the author's explications in characteristic combinations, designated as "author and author", "author and reader / viewer", "author and character", allows us to put forward and to a certain extent confirm the hypothesis about the concept of "author-universe", actualized in the work of the playwright. Research is based on the texts of the book "Introduction" by A. Shipenko ("Mehr Licht (More light)", "Tsurikon").

A. Shipenko's dramatic art, being primarily absurdist, is a kaleidoscope where literary genres, cultural universals, historical epochs, styles, plots, and images are mutually reflected. Surrealistic and cinematic merge of realities, "universal" and intertextual connections, diversity of images, non-standard textual form, a constant focus on alogism, which are innate for life, culture, and literary process, are the dominants of his texts, which are very explicitly represented through such a type of creative substance as the "author-universe".

Key words: Author, A. Shipenko, "Mehr Licht (More light)", "Tsurikon", reader / viewer, character.

