

LITERATUROZNAWSTWO I KULTUROZNAWSTWO

MACIEJ PIECZYŃSKI

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Szczecińskiego

ДУХОВНОСТЬ В ДРАМАТУРГИИ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА

Философское течение постмодернизма сформировалось как результат предельно глубокого осознания кризиса традиционных ценностей. Естественным следствием нищезанской смерти Бога становится провозглашённая Роланом Бартом смерть Автора. Потеря нравственных ориентиров и следующая за ней утрата доверия к авторитетам отражается на культуре в целом и литературе в частности. Причём, постмодернизм направлен не только на деконструкцию христианской идеи, но и на разрушение позитивистских представлений о природе человеческого знания, рационалистических обоснований феноменов действительности¹.

При общности эстетических принципов, русский постмодернизм всё-таки отличается от западного на идейном, содержательном уровне. Это отчётливо видно в отношении к религии и политике. Как справедливо замечает Марк Липовецкий, русский постмодернизм рождён безысходным переживанием тупика советской цивилизации². Атеизм был официальной доктриной в СССР. Однако коммунизм, вытесняя православную идею, сам выродился в новую квази-религию. Культ личности пришёл на смену культу святых. «Как вся наша культура, как все наше общество, искусство наше – насквозь телеологично. Оно подчинено высшему назначению и этим облагоустроено. Все мы живем в конечном счете лишь для того, чтобы побыстрее наступил Коммунизм» – так объяснял смысл соцреализма в искусстве и советской идеи в обществе Абрам

1 Ирина Скоропанова, *Русская постмодернистская литература* (Москва: Издательство Флинта, 2001), 12.

2 Марк Липовецкий, *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики* (Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997), 306.

Терц³. Коммунистическая телеологичность вытеснила христианскую телеологичность. Михаил Эпштейн, в свою очередь, усматривает в советском атеизме парадокс религиозности. «Сумерки богов» на Западе, отмечает философ, связаны с секуляризацией, сознательным, постепенным, эволюционным ограничением влияния христианства. Зато в результате наглой, принудительной, агрессивной атеизации в пореволюционной России религиозное сознание подавляется и вытесняется в сферу бессознательного, вместо выбывших оттуда, прекрасно осознанных и возведенных в идейную доктрину низовых импульсов ненависти, жестокости и уничтожения⁴.

В результате искусственной борьбы с религией коммунистическая система попала в стилистическую зависимость от своего противника, напоминая, таким образом, ницшеанского Заратустру, тон антихристианских притч которого во многом задан библейскими книгами. Беспощадный, лишённый сомнений атеизм оказался верой, религией вывернутой на изнанку. С другой стороны, духовность, насильственно вытесненная в подсознание, не перестала влиять на культуру. Однако, крушение коммунизма не означало автоматического восстановления христианской идеи как официальной, доминирующей в обществе. Если на Западе, как уже было упомянуто, значение религии снизилось естественным путём, уступив место другим ценностям, во главе с соединяющим эти ценности плюрализмом, то в постсоветской России после «смерти богов» не сформировалась ни одна новая авторитетная идея. Русская культура осталась в диалоге с коммунистическим и православным прошлым, не указывая на новые цели, формированию которых частично помешала пришедшая с Запада потребительская поп-культура. Как отмечает Ирина Скоропанова, произведения восточной модификации постмодернизма более политизированы, так как включают в себя в качестве одного из деконструируемых дискурсов язык социалистического реализма, рассматриваемый как язык массового искусства, а специфически окрашивающим его компонентом является юродствование⁵. Как известно, безумие Христа ради никогда не было частью официальной доктрины православной Церкви, но всё-таки стало наиболее характерным элементом русской православной духовности, что исследователи объясняют

3 Абрам Терц, *Что такое социалистический реализм?* Анталогия самиздата, доступ 10.10.2015, <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html>.

4 Михаил Эпштейн, *Слово и молчание. Метафизика русской литературы* (Москва: «Высшая школа» 2006), 265

5 Скоропанова, *Русская*, 71.

«склонностью русского народа к таинственному и чудесному»⁶. Поэтому неудивительно, что именно путём юродствования постсоветский постмодернизм ведёт диалог со своей традицией, в поиске религиозности, искажённой атеистической доктриной и вытеснённой в подсознание. Но такое отношение к прошлому никогда не означает ни некритического повторения, ни беспощадного отрицания.

Характерным примером такого диалога с духовностью в современной русской культуре является творчество Ивана Вырыпаева. Драматург, театральный режиссёр и кинорежиссёр начинал свой творческий путь в провинциальном Иркутске, где в конце 90-х годов XX века шокировал публику постановкой собственной пьесы на табуированную тогда тему наркомании. Позже пьесы Вырыпаева ставились на сцене Театра.doc и театра Практика, в том числе в его собственной режиссуре. Делая ставку на игровой потенциал языка, он заставлял своих персонажей (следовательно, и актёров) говорить текст, вместо того, чтобы психологически воплощаться в его содержание. Одновременно, на тематическом уровне, его пьесы вступали в полемику с христианской доктриной, путём игры и пародии проверяя Фёдора Достоевского. Вырыпаев в своих текстах постепенно переходил от ницшеанской стилистики Заратустры к восточной философии. При этом постоянно оставался под влиянием постмодернистского плюрализма, словами своих персонажей проповедовал открытость к Другому и ко всему миру.

Тема Бога появляется уже в первой пьесе Вырыпаева – Сны – которую драматург написал в память о своих друзьях, умерших от героина. Автор намеревался поставить спектакль про наркоманию, но узнав, что такой пьесы тогда в России не было, сам её написал. Однако драма вовсе не является документальным представлением этой социальной проблемы. Само заглавие подчёркивает условность, метафоричность содержания. На интерес скорее к внутренним переживаниям, чем к поверхностному, натуралистическому эпатажу темой указывает уже вводная ремарка «Действие пьесы происходит у вас». Текст разделён на 6 частей, заглавия которых отсылают к абстрактным идеям, обсуждаемым персонажами. Одной из них является «Бог».

Девушка, у которой коричневые слюни. Думаете, где бог? Бог здесь. Бог это я, это вы. Даже моя бабушка бог. Правда она старая еле ноги волочит, но она пока тоже бог.

6 Иоанн Ковалевский, *Иоанн Ковалевский, Юродство о Христе и Христа ради юродивые восточной церкви: исторический очерк и жития сих подвижников благочестия* (Москва: Издательство книгопродавца А. Д. Спутина, 1902), доступ 10.07.2016, http://dugward.ru/library/kovalevskiy_ioann/ioann_kovalevskiy_yurodstvo.html.

Вот умрет и не будет богом, а будет просто покойником. Ищите бога в себе, пока вы не умерли, вот умрете, поздно будет. Зовите его, чтобы он вошел в вас.

(...) Парень, который все время мерз. Я думаю, бог – это кровь, обыкновенная кровь, которая течет у нас в жилах: христианская кровь, еврейская кровь, буддийская кровь – религии разные, а без крови никто не может обойтись, поэтому бог это кровь. У одного бог 1-ый положительный, у другого 2-ой отрицательный, а третьего зарезали, и бог из него вытек.

Девушка, которой снились сны. Бог это и свобода, и любовь, и красота⁷.

Как видно, персонажи в своих онирических видениях воображают себе Бога как некую жизнеутверждающую энергию, или вообще как стихию жизни. Искать его надо в своём внутреннем мире. Персонажи пьесы отождествляют сны с жизнью: «Я закрываю глаза и ищу выход, я ищу дверь, чтобы выйти. Нахожу, но она нарисована мелом на стене. А хотите, я укажу вам, где находятся настоящие двери? Открываю секрет – настоящие двери находятся везде, их нет только в аду (...) Потому что в аду не бывает снов». Эта реплика принадлежит главной героине – Девушке, которой снились сны (ДК), то есть в чьём сознании разыгрывается весь сюжет. Персонажи её снов погибли от наркотиков и попали в ад, так как ошибочно пытались открыть настоящую жизнь через искусственный выход, то есть, доверяя иллюзии. Тем временем, как говорит ДК, настоящую дверь можно найти везде, только не в аду. «Жизнь это сны», значит это богатство внутреннего мира, свободного от власти дурной привычки, ибо жизнь это Бог, а Бог это свобода, любовь – ценности, физиологической метафорой которых является кровь.

В следующих текстах Вырыпаева, касающихся проблемы духовности, можно проследить разного рода попытки разрушения бинарных оппозиций, переосмысления догм, деконструкции функционирующих правил. Действие пьесы Город, где я происходит в «волшебном» Иркутске. Кстати, место в географическом смысле не имеет тут никакого глубокого значения. Главный персонаж и одновременно повествователь по имени Житель, утверждает: «А мой город особенный, волшебный, потому что это город, где я» (уместным кажется считать его *porte parole* жившего тогда в Иркутске автора, тем более, что именно Житель на метатекстуальном уровне рассказывает сюжет). Итак, похоже как и в случае Снов, в центре художественного внимания здесь находится человек, он важнее среды, в которой функционирует, важнее места, в котором пребы-

7 Иван Вырыпаев, Сны, досуп 3.09.2015, http://www.theatre-library.ru/files/v/vyrypaev/vyrypaev_1.htm.

вает. Так или иначе, столицу Восточной Сибири посещают два ангела с целью найти контрапункт, то есть некую противоположность, бинарную оппозицию. Причём, в волшебном городе, переполненном счастьем и любовью (пусть абсурдно, местами гротескно представленной, божии посланники, парадоксально, надеются отыскать скорее отрицательные чувства и явления. Исключением является живой Мертвец, гуляющий по улицам города, то есть жизнь становится контрапунктом смерти. Однако данный персонаж не намеревался служить примером, подтверждающим бинарное видение мира. «Причиной его смерти был Бог».

МЕРТВЕЦ. Мне все нравилось, все. И цветы нравились, и еще мне, знаете, нравились карусели в парке. Я всем был доволен, всем. Но он довел меня до полного отрицания и цветов, и каруселей, и всего. Он ведь считает меня мертвецом.

ЖИТЕЛЬ. Бог?

МЕРТВЕЦ. Да. Он распустил слух, будто я умер, и все поверили ему⁸.

Смерть изображается как условное явление, вне физиологического контекста. С другой стороны, здесь пародируется теистическое убеждение в том, что Бог влияет на мир, ставится также под сомнение также созидательная мощь божьего Слова. Наконец, деконструируется бинарная оппозиция жизнь-смерть, ибо, согласно Ницше, «живущее есть лишь род мертвого, и притом весьма редкий род»⁹. К этой фразе, несомненно, отсылает следующий обмен репликами:

1 АНГЕЛ. Но тебя ведь нет в живых.

МЕРТВЕЦ. Да, но с другой стороны, всех живых уже нет в мертвых¹⁰.

Исчезают границы, исчерпываются причины для конфликта, который мог бы разделить мир на две противоположные стороны. «Волшебный город Иркутск» можно понимать как метафору вырыпаевского творчества, в котором мир ценностей обретает условный онтологический статус, лишённый чётких нравственных ориентиров, зато переполненный абсурдом, дистанцией к «вечным идеям» и авторской иронией. В такой художественной действительности контрапункта нет, но вся суть в его бесконечных поисках.

8 Иван Вырыпаев, *Город, где я*, доступ 12.12.2012, http://www.theatre-library.ru/files/v/vyrypaev/vyrypaev_2.html.

9 Фридрих Ницше, *Веселая наука*, перевод К.А. Свасьяна, доступ 10.10.2010, <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/svasian/?curPos=1>.

10 Иван Вырыпаев, *Город*.

Зато, безусловно, на контрапункте определённых идей построена христианская мораль. Наиболее исчерпывающим изложением её правил является текст Нагорной Проповеди, как дополняющий комментарий к Декалогу. Цитаты из данного текста послужили точкой отсчёта для драмы Кислород Ивана Вырыпаева. Два главных героя – Он и Она – рассказывают истории, содержание которых является отрицательным ответом на вопрос «как в современном мире работает христианская мораль». Слова Нагорной проповеди или не слушают, потому что они произносятся механично, без комментариев, не задумываясь над смыслом, или не слышны, так как их заглушает массовая культура. Такова, кажется, ситуация постсоветского общества. Язык религии, нравственности звучит громко и фальшиво, как коммунистические лозунги, или, долго заглушаемый советской пропагандой, с трудом пробивается из глубины подсознания в довольно извращённом виде. Почти первобытная (поэтому представленная физиологической метафорой поглощения кислорода) жажда полузабытой духовности ведёт к тому, что религиозный статус обретает всё, что движет всякими поступками человека:

ОНА: И любишь, и ненавидишь, и убиваешь, только, ради главного на земле.

ОН: И обвиняешь, и клеветешь, и мучаешь, ради главного, из-за чего же еще?

ОНА: И героин пускаешь по венам, и посещаешь концерты Баха, и слепого переводишь через дорогу – все для главного¹¹.

Итак, Он и Она ставят диагноз, согласно которому жажда духовного не имеет ничего общего с христианской моралью, остается вне бинарных оппозиций, вне Добра и Зла. Вырыпаевские персонажи, осмеивая устаревшие догмы, построенные на Декалоге и Нагорной Проповеди, признаются, что для них лично такой главной ценностью является совесть, но она, кстати, отсутствует у современных людей, судьбы которых рассказывают Он и Она. В последних словах пьесы они переосмысливают одно из важнейших христианских правил, проповедуя: «По дереву судите о плодах его. Аминь». Следовательно, объектом нравственной оценки становится человек как таковой, независимо от его поступков, он обретает статус самостоятельной, ничем не обусловленной ценности. Зато, если толковать дерево как Бога, плодами которого являются люди, тогда вырыпаевская парафраза означает, что человеку следует придать божественный статус, ибо человек создан по Его образу и подобию.

¹¹ Иван Вырыпаев, *Иван Вырыпаев, Кислород*, доступ 21.07. 2011, <http://www.vyrypaev.ru/piess/11.html>.

Этот гуманистический подход к религии является идейной основой пьесы *Бытие 2*. Как подсказывает уже заглавие, мы имеем дело с современной реинтерпретацией первой книги Ветхого Завета. Жена Лота, которую Бог наказал за неповиновение, у Вырыпаева играет роль защитника религиозного сознания, который спорит с Богом-атеистом. Тот последний отрицает существование какого-нибудь духовного мира. «Нет никакого Бога, я это тебе говорю – бог твой», – утверждает, называя при этом дух «слабым утешением для слабых людей». Жена Лота упорно повторяет:

ЖЕНА ЛОТА.

Я же знаю, что есть чтото еще.

Во всем, во всем, что нас окружает, есть чтото еще,

Кроме того, что мы видим¹².

Вырыпаев снова конструирует мир, в котором религиозное сознание важнее теологии, первобытная жажда важнее аксиологии и наконец вопросы важнее ответов. Любопытство Жены Лота, которая в Книге Бытия обернулась, чтобы посмотреть на разрушенный город Содом, а в пьесе *Бытие 2* верит в существование сверхъестественного пространства, в такой картине мира является большой ценностью, поскольку человек должен созидать, преобразовывать, активно развиваться, искать божественного, вместо того, чтобы только соблюдать устаревшие правила. Однако поиск Бога вне этих правил ведёт также к жестокости. Той самой жестокости, которую советская культура из глубины бессознательного выдвинула на поверхность идеологического дикурса и общественной, политической практики. Реабилитация первобытной энергии, не обузданной никакой работающей системой ценностей, уже в *Кислороде* была показана как одна из причин нравственной релятивизации. Зато в пьесе *Июль* шестидесятилетний людоед по имени Пётр мучительно убивает священника не для того, чтобы удовлетворить свою «жажду главного». Это своеобразный акт альтруизма, ибо Пётр верит, что таким способом поможет отцу Михаилу попасть в Рай. В монастырь убийца тоже пришёл неслучайно. Он намеревался посетить психиатрическую больницу, а увидев копулу святыни, решил добратсья до неё, ибо «именно там, в церкви христовой, люди как никакие другие, должны знать, где у них в городе находится дурдом». Сравнение сумасшествия с православием отылает к упомянутой идее юродствования. В постсоветском, постмодернистском мире после смерти богов именно мистическая, лишённая доктринальных

12 Иван Вырыпаев, *Бытие 2*, доступ 06.06.2015, <http://www.vyrypaev.ru/scenariy/22.html>.

ограничений стихия «безумия Христа ради» сильнее воздействует на первобытные инстинкты чем устаревшие правила.

Как и в других текстах Вырыпаева, так и здесь грешник не испытывает угрызений совести, у него нет покаяния, не приходит и наказание. Пётр, никак не жалея о своих поступках, попадает в Рай, куда провожают его сыновья – дежурные из Архангельска, то есть ангелы хранители. Драматург в своих интервью признаётся, что его творчество – это полемический диалог с христианской идеей Фёдора Достоевского: «Между нами пропасть! Я сторонник позитивного, светлого искусства, считаю, что искусство должно будить в человеке невероятную радость, красоту ощущения»¹³.

Перечисленные выше пьесы на идейном уровне содержат в себе диагноз духовному состоянию постсоветского общества, в более или менее универсальном контексте. Христианская мораль уже не воспринимается, библейские заповеди либо устарели, либо вытеснены потребительской, массовой культурой, лишённой традиционных, нравственных ориентиров. Единственное, что осталось после крушения религии, это полусознанная жажда обрести что-то главное в жизни. Человек ищет не пути к Богу, не возвращения к религиозному институту – Церкви, но ищет «чего-то ещё», что существует, кроме того, что существует. И это кажется ему важнее некритичного подражания уходящей в прошлое традиции.

В следующих своих пьесах на тему Бога и религии Вырыпаев уже, вместо того, чтобы деконструировать христианскую мораль и её современное восприятие, пытается выстроить собственную идею духовности. Она во многом опирается, с одной стороны, на философию постмодернизма, с другой стороны – на дальневосточные концепции, которыми увлекается русский драматург. В пьесе *UFO* рассматривается тема богоявления. Вводная ремарка информирует нас: «Спектакль начинается с того, что зрителям становится известно содержание письма», в котором якобы Иван Вырыпаев подробно описывает творческий процесс. Драматург намеревался снять фильм на документальной основе разговоров с людьми, которые имели контакт с НЛО. Но не смог заинтересовать кинопродюсеров, и поэтому решил переделать сценарий в пьесу. Она состоит из монологов людей, переживших встречи с инопланетянами.

13 Maciej Pieczyński, *Kaplan w świątyni rosyjskiego teatru*, Teatralia, dostęp 10.10.2011, http://www.teatralia.com.pl/artykuly/2012/luty_2012/060212_kwsr.php.

Emily Wenser, рассказывая о своём контакте с НЛО, призналась в том, что это необычное событие напомнило ей йогу, хотя она не в состоянии описать точного эффекта. «Это» произошло с ней совершенно неожиданно, вдруг:

Это как укол какой-то... это по всему телу сразу прошло (...) Я вдруг поняла, что сейчас, вот в эту самую секунду я как-то ощутила, не подумала даже, не головой, понимаете, а как-то всей собой и очень быстро, сразу, мгновенно, я как-то поняла, что вот сейчас со мной происходит что-то самое важное в моей жизни¹⁴.

Все высказывания похожи друг на друга. Ни один персонаж не приводит деталей контактов с НЛО. Нет описания внешности инопланетян, мы ничего не знаем о причинах их появления в жизни этих конкретных людей. Зато, как видно уже из приведенного фрагмента, очень чётко описываются чувства, которые переживают герои. Для каждого из них встреча с НЛО является моментом, который меняет не столько жизнь (так как внешне ничего не происходит), сколько мироощущение, способ восприятия, понимания жизни:

Мне никогда, никогда ни под какими наркотиками, ни под чем не было так хорошо. Было так тихо. Была полная, самая настоящая тишина. Тишина, в которой мне было очень, очень хорошо. Потому что я как бы и сам был этой тишиной (...) И вот я понял тогда, что вся наша проблема в том, что мы постоянно шумим. Мы издаем много шума. Мы говорим, спорим, мы думаем, у нас в голове куча мыслей, и всё время шум, мы всё время в этом шуме. И мы никогда не бываем в тишине (...) Вот говорят, человек произошел от обезьяны, а я понял, что человек произошел из тишины. Все на свете происходит из этой тишины, тишина – основа всего (...) И я сейчас думаю, что если бы мы каждый день находились в этой тишине хотя бы и по минуте, то мир вообще был бы другим (...) Я теперь, кстати, каждое утро медитирую, сижу вот так минут по двадцать и слушаю тишину¹⁵.

В высказываниях персонажей, описывающих состояние в момент и после встречи, общей точкой является чувство спокойствия и глубокой рефлексии над собой и окружающим миром. Все они приходят к примерно одинаковым выводам – нужно быть открытым, говорить всегда правду, зато большой ценностью, кроме тишины и спокойствия, является простота, ибо вся сложность мира у нас в голове. При этом герои начинают отрицать существование собственного «я». В результате встречи с неведомым, каждый из них осознаёт

14 Иван Вырыпаев, *UFO*, доступ 08.05.2015, <http://www.rulit.me/books/ufo-read-411428-17.html>.

15 Ibidem.

себя лишь имманентной частью мира, утверждая, что до этого события считал себя слишком важным. Исчезновение «я», пустота, простота, тишина – все эти явления отсылают к буддийскому мировосприятию. «Все явления пусты, не имеют самостоятельного независимого самобытия» – говорится в сутрах праджняпарамиты¹⁶. Шуньята (санскр. «пустота») означает отсутствие постоянного «я» в личности и у явлений. В постмодернистской русской литературе это центральное понятие учения махаяны появилось уже в творчестве Виктора Пелевина, который, как и Вырыпаев, увлекается восточной философией. Прозаик гордится тем, что Александр Генис назвал его автором «первого русского дзен-буддийского романа»¹⁷. Критик имел в виду роман Чапаев и Пустота. Легендарный командир Чапаев отождествляется здесь с Буддой, зато фамилия его ученика, Петра Пустоты, оказывается формально-содержательным образом (и способом) выражения постмодернистско-фукианской (или буддийской) философии пустоты¹⁸.

Несомненно, может удивлять, что встреча с НЛО вызывает у людей почти одинаковые духовные переживания. В своей авторской подсказке для театрального режиссёра Вырыпаев пишет:

И я очень надеюсь, что при работе над спектаклем актёры будут с уважением относиться к людям, о которых они будут рассказывать, потому что на самом деле это ведь совсем не важно, встречались все эти люди с инопланетянами или это только их вымысел. Это не важно. Потому что важно на самом деле лишь то, что человек, живущий на планете Земля, хочет поделиться с другими людьми своими самыми сокровенными взглядами на жизнь¹⁹.

Следовательно, как и в предыдущих пьесах, также в *UFO* Вырыпаев подчёркивает, что смысл, идея или образ внутренних переживаний или размышлений персонажей важнее событий, поскольку сюжет разыгрывается в слове, на уровне языка. Однако, документальная драма должна всё-таки отсылать к действительности, хотя бы в смысле правдивости того, о чём говорят персонажи. Пьесы, написанные техникой вербатим, построены, как и *UFO* (и как большинство вырыпаевских драм), на монологах, однако их тексты, как правило, воз-

16 Евгений Торчинов, *Учение о «я» и личности в классическом индийском буддизме*, доступ 12.07.2016, http://psylib.org.ua/books/_torch01.htm.

17 Ольга Богданова, Сергей Кибальник, Людмила Сарфонова, *Литературные стратегии Виктора Пелевина*, (Санкт-Петербург: Издательство «Петропролис», 2008), 132.

18 Ibidem, 127.

19 Иван Вырыпаев, *UFO*.

никают из разговоров с реальными людьми, живущими в определённой среде (бомжи, ветераны, проститутки), что и позволяет думать, что их высказывания более или менее описывают их быт. Зато у Вырыпаева, оказывается, документ это всего лишь авторская маска. Последний монолог в *UFO* принадлежит Виктору, русскому олигарху, у которого якобы драматург попросил денег, чтобы снять фильм про НЛО. Виктор рассказывает, что Вырыпаев придумал все свидетельства якобы реальных людей. Ведь, как утверждает драматург, реальность это не состоявшиеся события, но их восприятие. Идейное начало пьесы тогда перекликается с известной фразой Ницше «фактов не существует, есть лишь интерпретации фактов», которую следует считать основополагающей для постмодернистской онтологии. Действительность подменяется культурой, то есть симуляцией действительности. Согласно Жану Бодрийеру, реальное подменяется знаками реального, референция искусственно воскрешается в системе знаков, «материале ещё более гибком, чем смысл»²⁰. Виктор, утверждая, что свидетели НЛО придуманы автором, добавляет, что он сам также не существует, потому что его единственной реальностью является данная пьеса, так как он всего лишь литературный персонаж. Он отрицает также существование актёра, играющего его роль, ибо актёр унижает своё «я», говоря не собственным голосом. Автор также оказывается нереальным, ведь он выступает как персонаж собственной пьесы, онтологически остаётся в мире ридуманного произведения. Наконец, даже зрителей спектакля, как непосредственных соучастников всей этой истории, можно считать симулякрами. Единственной, настоящей реальностью оказывается молчание. Все знаки, слова, тексты, произведения, вся культура является симуляцией. «Я» как субъект исчезает. После смерти Бога, автора, метафорически умирает также персонаж, актёр, человек. Остаётся пустота и тишина. Это утверждение перекликается с репликой Андрея, героя другой вырыпаевской пьесы, *Танца Дели*:

АНДРЕЙ. Сколько слов. Сколько вы все время произносите слов. Говорите, говорите. Одна идея сменяет другую, потом еще. И вы все говорите, говорите. Столько слов. Столько слов. Вот в чем истинное преимущество танца над всеми – в молчании.

Пауза.

АНДРЕЙ. *В начале было молчание, и молчание было у Бога, и молчание было Бог*²¹.

20 Жан Бодрийер, *Симулякры и симуляция*, перевод О.А. Печенкина (Тула: Тульский полиграфист, 2013), 18.

21 Иван Вырыпаев, *Танец Дели*, доступ 05.04.2016, <http://www.kamerata.ru/pages/page832.html>.

Михаил Эпштейн считает молчание категорией, определяющей метафизику русской культуры. Обращает внимание на тот факт, что на известной иконе Иоанна Богослова этот больше других связанный с православием евангелист левой рукой раскрывает книгу с текстом «В начале было Слово...», в то время как его правая рука поднесена к его собственным устам и как бы налагает на них знак молчания, прикрывает печатью неизречимости²². «Именно потому, что Слово было Бог, оно должно произноситься в молчании», утверждает Эпштейн. Также в пьесах Вырыпаева язык является шумом, иллюзией, игрой, а самое главное остаётся в тишине, замалчивается. Данный способ восприятия мира и культуры вписывается в специфику русской духовности, которую Эпштейн описывает термином «отрицательное богословие», усматривая при этом сильные влияния культуры и философии Дальнего Востока. Это связано с апофатизмом, то есть убеждением о непознаваемости Бога как чего-то сверхлогичного, сверхрационального. Он не существует в том смысле, в каком существует какой-нибудь видимый предмет. Если этот мир есть, значит – Бога нет. Здесь появляется угроза атеизма, но с другой стороны, ведь также юродствование означало скорее чувственное, нежели умственное восприятие божественного. И это сближает православную духовность с индуистской религиозностью. «Почему же отрицательное богословие теснее всего, хотя и не исключительно, связано с восточной ветвью христианства? Быть может, по той же причине, по какой на Востоке вообще процветают религии отрицательной бесконечности, представляемой через «не» – нирвана в буддизме, дао в даосизме»²³. Хотя среди персонажей *UFO* жители разных стран, особенно западных, всё-таки следует их высказывания анализировать, прежде всего, в контексте русской духовности, так как это всего лишь инструменты для того, чтобы прозвучала вырыпаевская идея, которую невозможно рассматривать вне постсоветской культуры. Однако, тяжело отказать этой идее в некой универсальности, связанной с влиянием философии постмодернизма. Одна из героинь встретила НЛО вместе с незнакомым ей мужчиной.

Я вдруг поняла, что вот он мужчина, вот я женщина, мы живем на этой планете. Мы живем в этом космосе. Мы друзья. Он мусульманин, я атеистка, но мы оба в полной безопасности. Но он, видимо, думал совсем по-другому, не так, как я²⁴.

22 Эпштейн, *Слово*, 269.

23 Ibidem, 272.

24 Вырыпаев, *UFO*.

Итак, постмодернистский плюрализм и универсальность, отменяющие культурные границы, уже пробиваются как важные идеи, но они ещё не решают об идейном направлении пьесы. Так или иначе, НЛО в монологах персонажей, безусловно, сакрализуется, встречи с инопланетянами ассоциируются с богоявлением, так как оказываются исходной точкой духовного пробуждения. Однако, поскольку Бог не появляется, а вместо того исчезает человек как личность, как субъект существования, растворяясь в бумажном мире культуры (ведь истории людей придуманы, так что не надо искать тут глубокого психологического или социального анализа), можно предполагать, что вместо богоявления имеем дело с самоотрицанием – Бога, человека, культуры, литературы, с исчезновением отдельного субъекта, способного сказать «я».

В своих собственных высказываниях Вырыпаев определяет жизнь как постоянный процесс. Такое мировосприятие отражается в пьесе *UFO* в монологе Джоанны Харис, американской католички, которая поиск смысла всего определила как путь домой.

Рай или смерть это всего лишь только концепции. А путь это когда ты ясно понимаешь, что ты идешь домой. Я не знаю, как выглядит мой дом. Я Христианка и я верю, что мой дом это Бог, это Иисус. Но вот тогда (...) я поняла, что Бог, Иисус, истина, рай это все только слова, это все еще не означает, что ты идешь по пути (...) путь это такая, знаете, узкая тропинка, которая ведет тебя сквозь весь этот холодный космос²⁵.

Это тот же активный, созидающий подход к религии, который своим поведением представляла вырыпаевская Жена Лота, только уже более осознанный, продуманный. Поскольку героиня пьесы *Бытие 2* отчаянно искала идею, постольку американка её нашла, однако не в виде догмы (деконструированной в текстах Вырыпаева), только в виде не останавливающегося процесса. Отсутствует целенаправленный, логически построенный Логос, поэтому имеем дело не с идеологией, но с идеей. Вместо вопросов начали появляться ответы, пусть ещё несмело сформированы, так как изъяснительное наклонение всё ещё вызывает сомнения.

Как уже было упомянуто, несомненно важным, хотя не единственным, источником этих ответов является восточная философия. Её влияние непосредственно проявляется в пьесе *Dreamworks*. Главные герои, американцы, представители среднего класса, встречаются каждую субботу, чтобы «покурить

25 Ibidem.

марихуану, понюхать кокаин и поговорить о буддизме». Но когда Лама Джон поучает о том, что «всё есть пустота», один из персонажей, Фрэнк критикует своих друзей за то, что их меньше интересует окружающий мир и проблемы реальных людей, чем восточная философия. Таким образом, он разоблачает поверхностный характер религиозных увлечений людей Запада, которые поддаются своеобразной «моде на духовность». На тему этого явления в одном из интервью высказался Вырыпаев:

люди начинают гуманизировать духовность, и духовность становится релаксом. Что такое релакс? Фитнес. Что такое фитнес? Йога (...) Все мы устаём, поэтому хорошо бы после работы помедитировать (...) Мы все, абсолютно все, хотим стать духовными, но не знаем, как к этому прийти. И тогда внутреннее подменяем внешним: считаем, что если сходили в церковь, то стали духовными, если слетали в Тибет и познакомились с Ламой – тоже. И на этой духовной потребности создаётся духовный супермаркет. Сейчас в Москве учения можно встретить на каждом шагу. Любого Ламу можно за деньги организовать себе²⁶.

Буддизм для большинства персонажей пьесы является таким же развлечением, как марихуана или кокаин. Согласно восточной философии живут не те, кто о ней говорит субботним вечером при наркотиках, но те, кто проверяет её правила путём собственного опыта. Особенно Мэрил, умершая жена Дэвида, которая приходит к мужу то ли в виде призрака, то ли в его мечтах.

МЭРИЛ. Дэвид, в этом мире ничего бывает постоянным, здесь все меняется. Меняется каждое мгновение, только мы этого никогда не замечаем, вот в чем наша проблема. Мы привыкли считать и думать, что все вокруг неизменно, и мы строим на этом все наши жизни, мы пытаемся удержать то, к чему мы привыкаем и то, что для нас является вечно существующим. Но в этом мире, Дэвид, нет ничего вечно существующего, абсолютно ничего. Поэтому мы и страдаем, отсюда и все наши несчастья, что мы связываем наши жизни с тем, что кажется нам надежным и крепким, но оно все меняется и почва, на которой мы стояли как нам казалось очень твердо, начинает уходить из-под ног. Мы испытываем нестерпимую боль, когда рушатся наши дома из песка²⁷.

26 Иван Вырыпаев, *Я не верю в демократию*, доступ 10.03.2011, http://www.dp.ru/a/2009/08/04/Ivan_Viripaev_JA_ne_verju/.

27 Иван Вырыпаев, *Dreamworks*, (текст получен непосредственно у автора).

Непостоянство является имманентной чертой онтологии в пьесах Вырыпаева, как на идейном, так и на художественном уровне. Когда драматург отказывается от мимезиса, предпочитая метатекстуальное повествование, играя с концепцией фикции, исчезает условная граница между литературой и реальностью. Одновременно размывается граница между героем и повествователем или даже автором, между субъектом и объектом, Богом и человеком (особенно, когда Жена Лота защищает духовный мир преред скептицизмом Бога-атеиста). Когда герой пьесы *Иллюзии*, разочарованный нестабильностью действительности, спрашивает «ведь должно же быть какое-то постоянство в этом переменчивом космосе», вместо того, чтоб получить ответ, теряет жизнь. Но даже смерть не всегда подлежит постоянству, так как в других пьесах отрицается бинарное видение мира – меняются местами Добро и Зло, Жизнь и Смерть.

Своеобразная концепция духовности, на которой строится идейное начало вырыпаевского творчества, наиболее непосредственно выражается в пьесе *Чему я научился у змеи*. Драматург посвящает данный текст своему сыну Петру, что, учитывая содержание, позволяет предполагать, будто выраженные здесь размышления совпадают с авторской позицией. Намёк на игру с дидактическим жанром появляется также в паратексте, который информирует, что пьеса предназначена для детей от 11 до 64 лет.

Как и в предыдущих своих текстах, драматург посредством ремарок внушает дистанцию, которая должна разделять текст от его исполнителя. Единственным действующим лицом данной монодрамы (как видно, снова имеем дело с формой монолога, которую использует Вырыпаев) является Актёр, читающий письмо Генриха Вальца, адресованное его сыну Питеру (то есть, именику Петра Вырыпаева). Это по существу проповедь, в которой автор (письма? пьесы?) излагает своё мировоззрение. На уровне композиции пьеса напоминает философский роман Фридриха Ницше *Так говорил Заратустра*. Письмо разделяется на части. Каждая из них это своего рода притча, в которой заглавие вынесена ценность или явление – тема текста – «О знании», «О любви», «О Тьме», «Об отце». Пьеса построена на афоризмах: «Человек, наполненный знаниями до краёв, уже не способен вместить в себя ничего нового (...) Поэтому, если ты хочешь учиться и узнавать, то будь как пустой стакан, в которой можно налить воды (...) Настоящее знание это ни идеи, ни теории, и ни научные открытия. Настоящее знание, это ты сам». Философская концепция, изложенная в письме отца сыну, вписывается в постмодернистскую идею разрушения бинарной оппозиции. Автор не противопоставляет себе понятий Добра и Зла. Зато проповедует: «Полноценной жизнью является лишь та жизнь, в которой и Тьма и Свет живут в гармонии и любви». С другой стороны, сопоставление этих двух

ценностей напоминает припев одной из композиций Кислорода, где персонажи повторяют: «только в субботу есть смысл, а вне субботы смысла нет, в субботу в сочетании с четвергом, а без этого сочетания всякий смысл теряет смысл». Таким образом, настоящей ценностью не является ни Добро, ни Зло, но присутствие этих двух категорий, следовательно, также и Божий День Субботу можно праздновать только благодаря этому, что существуют другие, обычные дни недели. Однако, такое мировосприятие не совпадает с христианской, по существу трансцендентной аксиологией, которая Сатану считает скорее контрапунктом, антитезой всего сущего, чем неотъемлемой, имманентной частью мира, с которой влиянием следует смириться. Поэтому вырыпаевские Тьма и Свет отсылают к восточному инь и ян – одной из концепций древнекитайской натурфилософии, согласно которой всё меняется, противоположности взаимодополняют друг друга, не может быть чёрного без белого и наоборот²⁸. С другой стороны, такое видение действительности напоминает также языческую, славянскую мифологию. Велес и Перун, или Чернобог и Белобог (позже в фольклоре отождествляемые с Сатаной и Иисусом) выступают как равноправные силы, которые вместе создают мир²⁹. Следовательно, Генрих внушает сыну религиозность имманентную, пантеистическую, вместо трансцендентной.

В письме открыто появляется тема Бога. Генрих в результате крушения корабля попал на необитаемый остров. Часто обращался к Богу с просьбой о помощи. Безуспешно. И только тогда, когда потерял уже всякую надежду на спасение и решил, что Бога нет, стал свидетелем своеобразного богоявления.

Я смотрел на океан и вдруг, со мной произошло нечто странное.

Вдруг, в одно мгновение, я ощутил все силу, всю мощь, всю красоту и главное, всю глубочайшую тайну этого огромного океана.

Я как будто бы понял весь океан целиком.

Я как будто бы слился с ним, стал с океаном одним целым.

Я смотрел на океан и по моему телу проходили потоки живой силы.

Я смотрел на океан и ощущал себя одной из его могучих волн.

Я ощущал, как внутри меня течет моя жизнь. Словом, я в первый раз в жизни, почувствовал себя по настоящему живым.

28 Алексей Маслов, *Китай: Укрощение драконов. Духовные поиски и сакпальный экстаз* (Москва: Алетея, 2003).

29 Aleksander Gieysztor, *Mitologia Słowian* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1982), 63.

И вот в эту самую минуту я очень ясно осознал, что Бог, это вовсе не старик с седой бородой на небесах, а Бог это жизнь наполняющая все вокруг³⁰.

Вышеуказанное свидетельство во многом напоминает монологи персонажей пьесы *UFO*. Сакрализация жизни как основы всего появилась уже в Снах. Именно к ней, а не к «старикку с длинной бородой» обращаются в молитвах люди всех религий. Следует отметить, что в случае Генриха на формальном уровне не исчезает «я». Но это не означает, что в данной пьесе воскрешается идея психологически обусловленной личности. Генрих, как *porte parole* автора, говорит только формально от своего имени, на самом деле излагая – наиболее непосредственно во всём творчестве Вырыпаева – идейное начало. Похоже, в Нагорной Проповеди Иисус также высказывался «Я вам говорю», на самом деле как Сын, посланный Отцом на землю, от Его имени. Но, конечно, проповедь Генриха с христианством не имеет ничего общего. Возвышенная Жизнь не является здесь аналогом Бога в трансцендентном понимании. Это опять-таки имманентная энергия, объединяющая всё сущее, «вне Добра и Зла», вне бинарного деления мира, ибо, как пишет сыну Генрих, «Даже наша с тобой смерть на самом деле тоже является частью той самой жизни». Наконец, в пьесе громко и декларативно воспевается ницшеанская философия жизнеутверждения, так как – проповедует Генрих – «Цель жизни в том, чтобы быть живым».

Творчество Ивана Вырыпаева формально вписывается в течение так называемой «новой драмы». Примерно, его пьеса *Кислород* многими критиками прочитывается как «манифест поколения» или просто – но по нашему убеждению, ошибочно – документальная драма о современной молодежи. Однако, учитывая как форму, так и идейное начало, следует заметить, что вырыпаевские тексты не совпадают с той интерпретацией «новой драмы», согласно которой она «пытается схватить сырую реальность времени», сделать «срочное фото». Автор *Снов* пародирует документальность, не использует техники вербатим, действия своих пьес всё чаще помещает в разных сторонах мира (характерно, что сюжет наиболее философской из них – *Чему я научился у змеи* – разыгрывается на необитаемом острове, а в роли *porte parole* автора выступает немец, который приходит к выводу, будто родиной каждого человека является не какая-либо страна, только планета Земля). Словом – стремится к универсальности. В отличие от многих новодрамовцев, не ведёт развёрнутого диалога ни с идеологией соцреализма, ни с конкретной литературной традицией. Исключением является Достоевский, но полемика с его творчеством касается, прежде всего,

30 Вырыпаев, *Чему я*.

образа христианской морали в произведениях автора Преступления и наказания. Вырыпаев строит собственный, художественно-духовный путь, однако не следует считать его проповедником некой синкретичной религии в духе Нью Эйдж. Религиозность всё же остаётся лишь темой, проблемой, над которой он задумывается в своём творчестве. Эстетика здесь важнее этики. Доказательством тому является факт, что во всех своих пьесах на тему духовности Вырыпаев пытается деконструировать также художественную иллюзию, условность мира, который описывает в репликах своих персонажей. Наркоманы из первой его пьесы существуют только во снах. Жестокий убийца, нарушающий Декалог в Кислороде, это всего лишь герой рассказа, который ведут персонажи пьесы. В Июле монолог людоеда принадлежит женщине, чтобы подчеркнуть дистанцию. Даже местами почти пафосная проповедь в пьесе Чему я наичился у змеи высказывается не Вырыпаевым (а ведь автор неоднократно включал свою фамилию в текст), но неким Генрихом, к этому ещё и посредством письма, которое читает кто-то другой. Теоретически, форма монолога, которой воспользуется драматург, могла бы послужить автору для того, чтобы от своего имени открыто высказать свой религиозный манифест, превращаясь из художника в идеолога. Однако такого не происходит. Зато, несомненно, можно отметить, что в своём творческом пути Вырыпаев перешёл эволюцию от ницшеанской полемики с христианской моралью, через дерридианскую деконструкцию бинарных оппозиций к буддийскому отрицанию «я» и констатации о непостоянстве всего сущего. Эволюцию, не революцию, так как элементы всех этих концепций логично вытекают друг из друга. Полемизируя с христианским догматизмом и бинарным видением мира, признал смерть Бога, играя с иллюзией, приблизился к смерти Автора и Субъекта, результатом чего стало отрицание личности. Но оно не означает, что восточная философия в вырыпаевских текстах победила постмодернистские концепции. С одной стороны, как было уже отмечено словами Эпштейна, буддизм и православие объединяет принцип отрицания, молчания. С другой же, в одной из буддийских концепций «я» это только лишь имя для обозначения групп элементов действительности, что и напоминает постмодернистское убеждение о пустоте знака (кстати, в русской культуре это разоблачение нашло отражение в соц-арте и концептуализме). Таким образом, Вырыпаев от концепции текста-полемики, то есть знака отсылающего к диалогу, переходит к концепции молчания, то есть текста как пустого знака, который ни чего не означает. Мир есть текст, но смысл есть молчание. Однако, парафразируя персонажей Кислорода, в молчании есть смысл только в сочетании с текстом.

Наконец, авторская ирония, дистанция и отсутствие пафосной стилистики могут указывать на то, что даже весьма авторитетное послание сыну это всего лишь художественная маска, пусть даже очень близкая тому, что скрывается за ней. «Бог – он внутри тебя» – такими словами Вырыпаев мотивировал своих актёров во время репетиций спектакля Июль. Следовательно, уместным кажется предполагать, что всё-таки единственной религией, которую всерьёз проповедует драматург, является искусство, то есть культура, знаковая действительность, а значит и единственная реальная. Тем более что, как высказался в одном из интервью – «Театр это, безусловно, своего рода святыня, в которой человек может заглянуть Богу в глаза»³¹.

Bibliografia

- Gieysztor, Aleksander. *Mitologia Słowian*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1982.
- Pieczyński, Maciej. *Kapłan w świątyni rosyjskiego teatru*. Teatralia. Dostęp 10.10.2011. http://www.teatralia.com.pl/artykuly/2012/luty_2012/060212_kwsr.php.
- Rozmowy istotne – Iwan Wyrypajew*. TVP Kultura. Дата обращения 12.12.2010. <http://www.nina.gov.pl/iwan-wyrypajew-rozmowy-istotne>.
- Богданова, Ольга, Сергей Кибальник, Людмила Сарфонова. *Литературные стратегии Виктора Пелевина*. Санкт-Петербург: Издательство «Петрополис», 2008.
- Бодриар, Жан. *Симулякры и симуляция*. Перевод О.А. Печенкина. Тула: Тульский полиграфист, 2013.
- Вырыпаев, Иван. *Dreamworks* (текст получен непосредственно у автора).
- Вырыпаев, Иван. *UFO*. Дата обращения 08.05.2015. <http://www.rulit.me/books/ufo-read-411428-17.html>.
- Вырыпаев, Иван. *Бытие 2*. Дата обращения 06.06.2015. <http://www.vyrypaev.ru/scenarij/22.html>.
- Вырыпаев, Иван. *Город, где я*. Дата обращения 12.12.2012. http://www.theatrelibrary.ru/files/v/vyrypaev/vyrypaev_2.html.
- Вырыпаев, Иван. *Кислород*. Дата обращения 21.07. 2011. <http://www.vyrypaev.ru/piess/11.html>.
- Вырыпаев, Иван. *Сны*. Дата обращения 0.09.2015. http://www.theatre-library.ru/files/v/vyrypaev/vyrypaev_1.html.
- Вырыпаев, Иван. *Танец Дели*. Дата обращения 05.04.2016. <http://www.kamerata.ru/pages/page832.html>.
- Вырыпаев, Иван. *Чему я научился у змеи* (текст получен непосредственно у автора).

31 *Rozmowy istotne – Iwan Wyrypajew*, TVP Kultura, досуп 12.12.2010, <http://www.nina.gov.pl/iwan-wyrypajew-rozmowy-istotne>.

- Вырыпаев, Иван. *Я не верю в демократию*. Дата обращения 10.03.2011. http://www.dp.ru/a/2009/08/04/Ivan_Virypaev_JA_ne_verju.
- Ковалевский, Иоанн. *Юродство о Христе и Христа ради юродивые восточной церкви: исторический очерк и жития сих подвижников благочестия*. Москва: Издательство книгопродавца А. Д. Спутина, 1902. Дата обращения 10.07.2016. http://dugward.ru/library/kovalevskiy_ioann/ioann_kovalevskiy_yurodstvo.html.
- Липовецкий, Марк. *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997.
- Маслов, Алексей. *Китай: Укрощение драконов. Духовные поиски и сакпальный экстаз*. Москва: Алетея, 2003.
- Ницше, Фридрих. *Веселая наука*. Перевод К.А. Свасьяна. Дата обращения 10.10.2010. <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/svasian/?curPos=1>.
- Скоропанова, Ирина. *Русская постмодернистская литература*, Москва: Издательство Флинта, 2001.
- Терц, Абрам. *Что такое социалистический реализм?* Анталогия самиздата. Дата обращения 10.10.201. <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html>.
- Торчинов, Евгений. *Учение о «я» и личности в классическом индийском буддизме*. Дата обращения 12.07.2016. http://psylib.org.ua/books/_torch01.htm.
- Эпштейн, Михаил. *Слово и молчание. Метафизика русской литературы*. Москва: «Высшая школа» 2006.

SPIRITUALITY IN IVAN VYRYPAEV'S PLAYS

Summary

The paper entitled is an attempt to analyze and interpret the religious aspects of the ideological space in Russian playwright's dramas. In Vyrypaev's plays can be seen an evolution in the presentation of spirituality from a critical polemic with the ideas of Fyodor Dostoyevsky and Christian morality through deconstruction of binary worldview, to the resignation of the entity and sacralization emptiness conceptually motivated by a Buddhist philosophy. However, a thorough analysis of Ivan Vyrypaev's plays shows that the author remains in the world of text, without delving into religious or philosophical literature. Drama's characters spirituality is only an idea locked in a contractual limits of literary and theatrical illusion.

Keywords: spirituality, morality, Vyrypaev, deconstruction, new drama

DUCHOWOŚĆ W DRAMATURGII IWANA WYRYPAJEWA

Streszczenie

Artykuł jest próbą analizy i interpretacji religijnych aspektów przestrzeni ideowej dramatów rosyjskiego twórcy. W sztukach autora *Tlenu* można zauważyć ewolucję w sposobie przedstawiania duchowości. Od krytycznej polemiki z ideami Fiodora Dostojewskiego i moralności chrześcijańskiej, poprzez dekonstrukcję binarnego sposobu postrzegania świata, aż po rezygnację z podmiotu i sakralizację pustki, pojęciowo umotywowane elementami filozofii buddyjskiej. Jednak dogłębna analiza twórczości Iwana Wyrypajewa pokazuje, że autor pozostaje w świecie tekstu, nie odchodząc w sferę piśmiennictwa religijnego czy filozoficznego. Duchowość, którą reprezentują jego postaci, pozostaje ideą zamkniętą w umownych granicach literackiej i teatralnej iluzji.

Słowa kluczowe: duchowość, moralność, Wyrypajew, dekonstrukcja, nowy dramat

