

ЎЗМУ

ХАБАРЛАРИ

№4 ✦ 2011



ВЕСТНИК НУУЗ ✦ АСТА NUUZ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПРОИЗВЕДЕНИИ
ИВАНА ВЫРЫПАЕВА «КИСЛОРОД»

Екабсонс А.В.*

По мнению Л.Г. Андреева, литература второй половины 20 века проходила под знаком постмодернизма и интертекстуальности. Для произведений этого периода характерна так называемая интеллектуальная игра – игра с имиджем, пародией, текстом, цитатами, с художественным пространством. Концепция данной статьи заключается в легитимировании функции художественного пространства в постмодернистском дискурсе произведения «Кислород» Ивана Вырыпаева (2001). «Художественное пространство, – пишет Ю.М. Лотман, – не есть пассивное вместилище героев и сюжетных эпизодов. Соотнесение его с действующими мирами и общей моделью мира, создаваемой художественным текстом убеждает в том, что язык художественного пространства... – один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение» [1]. В связи с открытием М. Бахтиным теории хронотопа, раздельное рассмотрение художественного пространства и времени некоторыми литературоведами воспринимается как архаизм, однако, по справедливому замечанию Г.П. Макогоненко, “рассмотрение хронотопа знакомит нас с одной очень важной, но все же только одной функцией категорий пространства и времени в художественном произведении, когда они выступают в своей “неразрывности”. Так же закономерно и оправдано выяснение индивидуальной роли этих категорий в структуре произведения” [2]. Согласно точке зрения В.В.Савельевой, художественное пространство является «семиотичной реальностью, которая прочитывается только в контексте и с точки зрения личной среды говорящего...», таким образом «визуальное и интуитивное пространства составляют основу миротворчества как автора, так и читателя» [3]. Постмодернистский дискурс формирует новый тип взаимоотношений между литературой и читателем. Исчезает старый читатель-созерцатель, его место занимает активный читатель, читатель-соавтор текста. Границы авторства оказываются размытыми, и мы можем констатировать появление нового типа соавторства: писателя, героя и читателя. Любой многокодовый дискурс труден для восприятия. Не стало исключением и произведение молодого драматурга Ивана Вырыпаева «Кислород» (акт, который нужно играть здесь и

сейчас). «Кислород» привлекает внимание как многоуровневым подтекстом, философским наполнением, так и архитектуральностью. Цитаты из Библии и молодежный сленг, обесцененная лексика и поиски главного Слова, релятивное и онтологическое содержание детерминируют оксюморонность авторской интенции и эксплицируют авторское мировоззрение. «Мне захотелось сделать актуальными божественные заповеди. Но не актуальными только в голове, а такими, без которых нельзя жить. Человек не может жить без духовного, потому что он так устроен, – говорит И.Вырыпаев в интервью, – очень трудно обрести свой внутренний мир. Я как раз человек, который этого не сделал. Но задача искусства и художника – помогать человеку видеть невидимое. Кислород это наше настоящее, это необходимость осмысления себя».

Отличительная черта «Кислорода» как постмодернистского дискурса характеризуется фрагментарностью, разорванностью повествования на очень небольшие отрывки. Текст «акта» дифференцирован на сегменты – композиции. В «Кислороде» их – 10. Сегменты обозначены как композиции с акцентированными заголовками (Танцы, Саша любит Сашу, Нетида, Московский ром, Арабский мир, Как без чувств, Амнезия, Жемчуг, Для главного, в плеере) и специальной нумерацией. Фрагментарность усилена разделением каждой композиции на три куплета, припевы и финал. Каждая композиция представлена как реминисценция одной из библейских заповедей. Герой Саша и Саша (он и она) изъясняются в стиле рэпа. В повествовательную ткань произведения включена частная история двух героев – представителей «целого поколения» 70-х годов прошлого столетия: Санька, из провинциального городка Серпухов, убившего свою жену за «отсутствие в ней кислорода», потому что «без кислорода нельзя жить», «его жена не кислород», а когда говорили «не убей», Санек «был» в плеере, и Саши из большого города, рядом с которой у любого мужчины «наступит кислородное голодание» [5]. Разрушая привычные представления о Добре и Зле («танцы правого и левого легкого»), обесценивая христианские заповеди, герои приходят к выводу, что жить надо «для главного», а главное – это «совесть» [5]. «Кислородное

* Екабсонс А.В. – стажер-исследователь-соискатель Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека.

голодание», а в последствии и «кислородное отравление» героев вписаны в общую, трагическую картину мира. Центральное место в произведении занимает тема «Человек и новое общество». Автор стремится осмыслить социальные и моральные аспекты нашей жизни, раскрыть мироощущение героев в условиях нового, третьего тысячелетия. Главную роль в «Кислороде» Ивана Вырыпаева играет слово. В драме возможны два способа обозначения и характеристики места действия: в авторских ремарках и в речи персонажей. В дискурсе драмы преобладают диалоги, отражающие конфликтные отношения персонажей (диалоги-споры, ссоры, перебранки и др.). Авторские ремарки в тексте отсутствуют, автор позволяет себе резюмировать каждую композицию «финалом». Объёмно-динамический пространственный континуум возникает в репликах героев, совокупность которых даёт реципиенту представление о постепенно воссоздающемся пространстве. Согласно мнению Р. Якобсона: «... все пласты высказывания... образуют сложившуюся конструкцию, основанную на симметриях, нарастаниях, противопоставлениях, параллелизмах и т.п., которые в совокупности складываются в настоящую пространственную структуру» [6].

Прямое пространство, место действия героев драматургом не обозначено. При необозначенном пространственном континууме описываемые события лишаются конкретной пространственной отнесённости, место действия не оговаривается, и читатель долго находится в полном неведении относительно пространственной организации. Однако, учитывая родовые особенности драматургии, можно предположить, что два персонажа находятся на ограниченном сценическом пространстве. В драме, как и в прозаических произведениях, тоже возможно разделение пространства на прямое и косвенное, что традиционно обозначается как сценическое и внесценическое. Ведущая роль в этой пространственной художественной экспансии выпадает на долю внесценического пространства изображения, или косвенного. И. Вырыпаев вводит косвенное пространство, которое не является непосредственно местом действия героев, а лишь упоминается – в разговорах, воспоминаниях, мечтах, через реплики героев. Структура пространства включает огромное разнообразие пространственных единиц: провинциальный городок, огород, подворотня, дом, квартира, ларек, памятник, Москва, Россия, Камчатка, Баренцево море, Нью-Йорк, Иерусалим. Т.о., формируются определенные топосы, состоящие из локусов или подпро-

странств. Так, топос провинции включает в себя следующие локусы: огород, дом, подворотня, квартиры, поле полыни. Топос характеризуется соотношением с ним сюжетной ситуации определенного типа. Значимая роль в провинциальном топосе отведена огороду: здесь происходит убийство «некислородной жены», здесь же она похоронена под двухметровым слоем земли, покрытым снегом. Огород, традиционно ассоциировавшийся с жизнью, плодородием, рождает метафору – смерть, также как природный топос – поле полыни. Неприглядную картину провинциального города усиливает реплика, описывающая родной город Санька: «Город, в котором среди бела дня на улицах падают от алкоголя, а в квартирах и подворотнях, молодежь втыкает шприцы в прозрачные вены на ногах» [5]. Топос столицы характеризуется локусами памятника, где «курят травку», ларьком с Московским ромом, «который разбавляют колой» и «людской массой, задыхающейся под аэрозольной дырой» [5]. Смысловое наполнение отдельных топосов «Кислорода» - наиболее простой уровень в семантике дискурса. Более сложные содержательные начала проявляются во взаимодействии пространственных единиц. В частности, принцип бинарной семантической оппозиции, лежащий в основе внутренней организации художественного мира, получает пространственную реализацию и в произведении Вырыпаева. Бинарная оппозиция *дом-мир* отражает авторский взгляд на систему ценностей современного человека. Традиционно *дом* характеризует личное пространство человека, своего рода крепость, защищающую его. По мнению М. Горячевой: «Это локус, в котором темпоральные качества проявляются довольно активно, поскольку «дом» – свидетель человеческих судеб, он может напоминать о детстве, о людях, прежде живших в нем, нести на себе отпечаток определенного стиля жизни» [7]. Представление о доме, в котором человеку должно быть уютно, где его окружают красивые вещи, декларативно отвергается. *Дом* у Вырыпаева связан с кухней, на которой есть кухонный нож, спальней, «где произошел удар», комнатой, где «была смешная музыка и смешные танцы», огородом с лопатой и «некислородной женой» на «двухметровой глубине». Традиционная семантика *дома* как семейного очага, защищающего, оберегающего у Вырыпаева переосмысливается. *Дом* становится потенциально опасным местом. Оппозиция *дом – мир* вливается в противопоставление малого и большого в пространстве, микро и макромира, смысловые начала которых оказываются более сильными. Для «Кислорода» актуальна антитеза «столица-провинция», обозначенная в репликах персона-

жей: «Даже собакам было стыдно за свою провинциальную шерсть. Потому что, если взять двух собак с помоек Москвы и Серпухова, то окажется, что блохи московского пса ведут род свой от блох, кусавших собаку Гиляровского, а блохи серпуховской псины, прямые потомки блох, евших безродную сучку деда Сереги...», «главным признаком провинциальности души человеческой является чувство ущербности, которое он испытывает от того, что московские блохи не дают ему покоя своей родословной, и от того, что какая-то невидимая рука заставляет его заправлять свитер в штаны» [5]. В Композиции четвертой «Московский ром» герои пытаются найти ответы на риторические вопросы: «Кому на Руси жить хорошо» и «В какой стране правильной жизнь – в Москве или России?» Каждая географическая координата как мозаика воссоздает картину макромира: Иерусалим, где «люди взрываются как арбузы под палящим солнцем в автобусах и на площадях», Нью-Йорк после взрыва 11 сентября, наводнения в Сибири, стометровая глубина в Баренцевом море и т.д. Т.о., частная картина жизни двух героев вписана в общую панораму мира, в которой можно разглядеть и исламский терроризм, и гибель подводной лодки в Баренцевом море, и наркоманию, и алкоголизм, и факты растления малолетних отцами католической церкви и другие проявления зла.

Помимо прямого и косвенного пространства в данном дискурсе необходимо выделить и пространства героя: субъективное (метафорическое) «пространство души» и реальное (в смысле «художественной реальности» данного текста). Субъективное пространство героев соотносено с метафорой названия произведения – «Кислород». Кислород – метафора поиска смысла жизни, и в этом поиске герои проходят стадии «кислородного голодания», «кислородного отравления», и наконец, обретают единственное желание – «лишь бы до конца не перекрыли кислород», потому, как «только ради этого кислорода и придумана вся эта сложная и противоречивая земная жизнь» [5]. Кислород ушел из жизни не как O_2 , а как свободное дыхание свободного цивилизованного человека. Кислород состоит из двух атомов, в произведении – два персонажа: он и она. Назвать их влюбленными трудно: они – не влюбленные, парящие над городом и дышащие друг другом, а двое сомнительных молодых людей, как будто нечто «надыхавшихся», то и дело преступающих все известные заповеди эпизодов, их история – история не любви, а выживания, поиска кислорода. Как верно отмечает М.Громова: «Основная потребность героев – потребность

в Кислороде, понимаемом как метафора жизни, ее содержательной, духовной наполненности, в отличие от растительного существования, как некий идеал, противопоставленный всему тому, что лишает героев этого идеала» [8]. Реальное пространство героев реализуется в связи с традиционной оппозицией «я – мир, толпа, люди», которая на языке пространственных характеристик приобретает вид «Я среди людей», «Я в мире» – или же: «мир, толпа, люди вокруг меня». Размышляя о «всемирном добре и справедливости», герои считают «псевдо разумными» рекламу, «внушившую через телеэкраны, какие продукты необходимо покупать, чтобы иметь право жить на этой земле», запрет государства на любовь к тринадцатилетним девочкам, «потому что, когда Нина Чавчавадзе выходила замуж за Грибоедова, на парапете памятника, которому сидят ее сверстницы в ожидании любви, ей было тринадцать», поучать людей, по мнению героев, может только человек, наделенный талантом, «каким обладал один русский писатель, который умел так описывать горе других людей, что полученного за это описание гонорара хватало ему и на рулетку, и на карточный долг» [5]. Географические перемещения героев из провинции в столицу и обратно обусловлены единственной целью. Жизнь у героев разная, также как и «у летчика, направляющего самолет в здание Торгового центра, и у пожарного, задыхающегося в дыму от гигантского взрыва». Жизнь разная, но цель – одна: все «ищут своими легкими кислород, чтобы не задохнуться от несправедливости, правящей миром» [5]. В художественном мире Ивана Вырыпаева представлена многогранная пространственная картина бытия. Драматург воспроизводит конкретные реалии своего времени, мир, который непосредственно видит вокруг себя. Этот мир одновременно и пугает, и заставляет героев искать смысл земного существования, главное слово, тем более времени, как утверждает драматург, осталось немного, так как: «Это целое поколение. Запомните их, как старую фотографию. Это поколение, на головы которого, где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит» [5].

Т.о., художественное пространство в дискурсе «Кислород» Ивана Вырыпаева стягивает на себя смысловые нити художественного мира произведения. Пространственный мир художественного произведения характеризует в достаточной мере абстрактные свойства этого произведения. В статье Д.С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения», высказана

мысль, что «каждое художественное произведение (если оно только художественное!) отражает мир действительности в своих творческих ракурсах».

Пространственные ориентиры в произведении Ивана Вырыпаева - один из художественных путей проявления авторской позиции. Следовательно, художественное пространство отражает ведущие идеи драматурга. Пространственный континуум «Кислорода» складывается не только из географических координат: в него входят несколько пространственных пластов: прямое пространство (сценическое), косвенное (внесценическое), субъективное пространство героев и пространство реальное.

Драматург акцентирует внимание на косвенном пространстве, упоминаемом в разговорах, воспоминаниях, мыслях героев или в авторском повествовании (финалах). В косвенное пространство включены топосы провинции и столицы, характеризующиеся локальными подпространствами (или локусами). Косвенное пространство индуцирует пространство Вселенной, понимаемой автором как Хаос. Пространство косвенного изображения как форма очень гибкая дает возможность в «Кислороде», небольшом по объему произведении, воссоздать значительный, даже безграничный, пространственный континуум. Это, в свою очередь, расширяет семантическую сферу произведения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь - М., 1988. - С. 255.
2. Макогоненко Г.П. О художественном пространстве в реалистической литературе // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. - С. 238.
3. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир. - Алматы., 1999. - С.87.
4. Орлова Е. «Кислород» Ивана Вырыпаева. Для человека самое главное найти себя // www.og-irk.ru/?doc=2814
5. Вырыпаев И. Кислород // Документальный театр. Пьесы. М.: Три квадрата, 2004.
6. Якобсон Р. Структурализм: «за» и «против». - М., 1975. - С. 84.
7. Горячева М.О. Проблема пространства в художественном мире А.Чехова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 1992. - С. 157.
8. Громова М.И. Русская драматургия конца XX- начала XXI века. Москва, 2007. - С. 387.

РЕЗЮМЕ

Ушбу мақолада И.Вырыпаев ижодига мансуб “Кислород” асари бадий мухит таркиби постмодерн руҳидаги баҳси кўриб чиқилади. Мақола маъно жиҳатдан архитекстуал, шунингдек, фрагментал, ноанъанавий ўзига хос тузилишга эга ва маълум бир ремаркалардан (тузатиш) холи. Айниқса, асар бадий мухитнинг мураккаб таркиби билан ажралиб туради. Ушбу мақолада мураккаб тузилиши бир нечта, яъни сахна (воситали) ва сахна орти (воситасиз) ва асар қаҳрамонларнинг субъектив, реал мухит каби босқич(пласт)лардан ташкил топган. Субъектив мухит ўзаро қарама-қаршилиқ орқали ифодаланган, яъни “Мен-Менинг ички олашим”, реал мухит эса “Мен-Дунё-Гуруҳ”, “Мен-одамлар орасида”. Драматург асосий эътиборини маҳаллий мухит билан характерланган ва ўз ичига топос (пойтахт, қишлоқ)ларни олган сахна орти (воситасиз) мухитга қаратади.

RESUME

This article is considered with structure of artistic side of “Oxygen” by I. Viripayev in form of postmodern discourse. This work of literature is arch textual in the content, enriched with allusions, and the composition is fragmental as well as unusual in some manner with absence of any remarks. Pointed out feature of the work is the complex structure of artistic environment, which includes some parts such as stage (direct) and out-of-stage (indirect), subjective and real life of heroes. Subjective side is expressed in the form of opposition like “Me-My internal world”, whereas the real side in the form of “Me-Universe-Crowd”, “I am among human beings”.

The playwright's attention is given to out-of-stage side which includes topos (capital cities, provinces) characterized in local environment.