

RU

Эволюция метафизического конфликта в драматургии Ивана Вырыпаева

Спирина К. С.

Аннотация. Цель исследования - определить художественные особенности конфликта в драматургии Ивана Вырыпаева в контексте «новой драмы» и проследить его эволюцию. Научная новизна исследования заключается в определении природы конфликта в драматургии Ивана Вырыпаева и описании его эволюции от ранних пьес к сегодняшним. В результате на основе сравнительного анализа пьес раннего и новейшего периода (2002 г. и 2020 г.) устанавливается общность установок И. А. Вырыпаева и других авторов новой драмы на метафизический характер конфликта. Вместе с тем обнаруживается индивидуальная специфика конфликта в драматургии Вырыпаева, отличающая его от других представителей направления: его конфликты имеют дискурсивную природу и реализуются, как правило, в воображении героев, что актуализирует прием «театра в театре».

EN

Metaphysical Conflict Evolution in Ivan Vyrypaev's Dramaturgy

Spirina K. S.

Abstract. The aim of the study is to determine the artistic features of the conflict in Ivan Vyrypaev's dramaturgy in the context of the "new drama" and to trace its evolution. The scientific novelty lies in determining the nature of the conflict in Ivan Vyrypaev's dramaturgy and describing its evolution from the early plays to the modern ones. As a result, based on a comparative analysis of the early and recent periods plays (2002 and 2020), the commonality of I. A. Vyrypaev's and other new drama authors' attitudes towards the metaphysical nature of the conflict is ascertained. At the same time, the individual specificity of the conflict in Vyrypaev's dramaturgy is revealed, which distinguishes him from other representatives of the school: his conflicts are of discursive nature and are realized, as a rule, in the characters' imagination, which actualizes the "theatre in the theatre" technique.

Введение

Актуальность исследования обусловлена значимостью драматургии Ивана Вырыпаева для современного литературного и театрального процесса. Творчество драматурга возникло и развивалось в контексте драматургии так называемой «новой драмы». Специфика этого направления уже осмыслилась исследователями. Так, О. В. Журчева (2010) пишет: «Новейшая драматургия видится меньше всего искусством, а некой феноменологией отдельно взятого (иногда вполне конкретного) человека, который так погружен в себя, что это становится единственным содержанием его художественной рефлексии» (с. 198). М. Н. Липовецкий (2008) рассуждает о перформативной природе «новой драмы», при этом литературовед отмечает, что «перформативная трансгрессия находит свое самое обостренное воплощение в жестах насилия». Вместе с тем насилие и сексуальность как движущая энергия новейшей драмы существуют не только в границах сценического (текстового) пространства, но и вовлекают в процесс зрителей (читателей), трансформируя их восприятие: из пассивных наблюдателей в соучастников. Литературовед И. И. Плеханова (2013) оспаривает ключевую особенность «новой драмы», обозначенную М. Н. Липовецким как «перформансы насилия». Исследовательница пишет, что природа «новой драмы» – это поиск смыслов и драма в «самом радикальном ее выражении представляет собой лирическое высказывание в драматической форме поколения с новым сознанием, не знающим и не признающим запретов» (с. 79).

Драматургический конфликт в пьесах И. А. Вырыпаева во многом иллюстрирует особенности «новой драмы». Конфликт в «новой драме» ученые И. М. Болотян и С. П. Лавлинский (2011) видят в «кризисе идентичности», который становится причиной «дисгармонии, противоречий между “Я” и “социальным(-и) Я” (а также – “экзистенциальным(-и) Я”, “культурным(-и) Я”, “сущностным(-и) Я” и др.)» (с. 113).

Для достижения поставленной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, обобщить существующие исследования о природе конфликта в «новой драме», во-вторых, проследить эволюцию конфликта в поэтике И. А. Вырыпаева под влиянием эстетики «новой драмы».

Предметом нашего внимания, в частности, становятся две пьесы драматурга: пьеса раннего периода «Кислород» (2002), отразившая ключевые черты «новой драмы», и одна из новейших пьес «Интертеймент» (2020), в которой прослеживается трансформация новодраматической поэтики в случае Вырыпаева.

Основным методом исследования стали принципы анализа «новой драмы», предложенные И. М. Болотян, С. П. Лавлинским, а также методы нарративного и дискурсивного анализа текста. Теоретическую базу составляют литературоведческие работы М. М. Бахтина, Ю. В. Манна, П. Пави о природе художественного и научные исследования М. Н. Липовецкого, О. В. Журчевой, И. И. Плехановой о феномене «новой драмы» в истории отечественной драматургии.

Практическая значимость исследования заключается в том, что выявленные в статье особенности драматургического конфликта пьес И. А. Вырыпаева уточняют представления о поэтике новой драмы и индивидуальной поэтике И. А. Вырыпаева. Наблюдения работы могут быть использованы в театральной режиссерской практике и в преподавании современной драматургии в курсах по современной литературе.

Основная часть

Понятие «конфликт» (от лат. *conflictus* («столкновение»)), введенное в терминологию драмы Г. В. Ф. Гегелем, представляет собой столкновение «антагонистических сил драмы» (Пави, 1991, с. 88), является ключевой и структурообразующей категорией в драме. Обозначая художественный конфликт как «структурную категорию», Ю. В. Манн (1995) писал: «Конфликт выстраивается вертикально... вбирает в себя элементы нескольких, многих уровней (расстановку персонажей, развитие фабулы, мотивировку поступков...)» (с. 13). Драматический конфликт реализуется в действии, которое, по словам И. Н. Чистюхина (2019), представляет собой «конфликт в развитии» (с. 46).

Тип конфликта напрямую связан с эпохой создания произведения: аккумулируя социальные и культурные противоречия исторического периода, конфликт формируется и видоизменяется, определяя в дальнейшем особенности драматургии автора. Так, например, перенос конфликта из внешней жизни во внутренний мир героя позволил А. П. Чехову создать уникальный психологический театр. В свою очередь, Б. Брехт, отрицая реалистический театр, основанный на мимесисе, создал новый принцип «неаристотелевского» типа действия: повествование (диегезис) заменило действие, и в этой плоскости конфликт обнажался до предела, но не мог быть разрешен на сцене.

Российская драматургия 2000-х годов, обозначившая себя как «новая драма», провозгласила новые принципы существования драматургического конфликта.

О. В. Журчева (2010) определяет конфликт в «новой драме» как «нерешаемый». Среди причин его деформации исследовательница прежде всего указывает на деформацию драматургического слова (монологичного, недействительного, несюжетного) и обесмысливание семантики. О. В. Журчева отмечает отсутствие присутствия автора и смерть сюжета, пьеса становится «только самовыражением автора и самовыражением только автора» (с. 198). Все эти факторы способствуют тому, что конфликт становится симулятивным: «...герой вроде бы вступает во взаимодействие с другими героями, со средой, с миром, но создаваемая ситуация не имеет продвижения» (с. 198).

В статье «Новая драма: опыт типологии» И. М. Болотян и С. П. Лавлинский (2010, с. 41), ориентируясь на теоретическую рефлексию Ю. В. Манна, предлагают типологию драматургического конфликта в «новой драме», исходя из четырех типов личности героя. Ученые определяют, что сущностному типу личности (*идентификация определяет сущность человека, которая не может быть им изменена*) соответствует конфликт столкновения героя с самим собой как с Другим; социальному типу (*где тип идентификации задает социум*) присущ конфликт столкновения героя с социальными Другими; культурному типу приписывается конфликт столкновения героя с самим собой как с культурным Другим (*или Другими как носителями «иных», «чужих» ценностей*). Духовному типу личности, который определяется как метафизический, экзистенциальный и личностный опыт человека, соответствует столкновение героя с Другим как Чужим. В качестве Чужого выступает Бог, Высший разум и пр.

Отталкиваясь от предложенной типологии, мы соотносим героев пьес И. А. Вырыпаева с духовным типом личности (Л. А. Савелова и А. Ю. Мещанский (2020) также пишут, герои Вырыпаева – «жертвы онтологического одиночества, утратившие смысл жизни и веру в божественный замысел бытия» (с. 30)). Богом в роли Другого как Чужого выступают у драматурга метафизические явления, и каждый раз они разные (кислород, иллюзии, сны, волнение и т.д.). Бог (он же Идея, Явление) всегда находится вне Бытия, поэтому конфликт с ним не очевиден и не может развиваться через события в пьесе. Так, например, в пьесе «Бытие № 2» (2004) главная героиня ищет себе Бога в роли Смысла, но его нет, и даже сам Бог отрицает свое существование: БОГ: *И во мне, в боге твоём, нет никакого смысла, потому что Меня и самого нет* (Вырыпаев, 2004, с. 10).

Нам видится возможным рассматривать конфликт в драматургии Ивана Вырыпаева в двух перспективах: как метафизический конфликт, исходящий из типа героя, характерного для так называемой «новой драмы», и как конфликт, зависящий от индивидуальной поэтики автора. Последний образуется как столкновение актуальных дискурсов – тематических высказываний, идейных позиций, речевых образований, существующих в современном мире. В этом – специфика конфликта у Вырыпаева.

Говоря о метафизическом конфликте в пьесах И. А. Вырыпаева, мы отмечаем, что герои сталкиваются с Чужим (определение М. М. Бахтина), в роли которого выступает и абстрактное понятие: «кислород» в «Кислороде» (Вырыпаев, 2002), и Бог в «Бытии № 2» (Вырыпаев, 2004), и инопланетный голос в пьесе «Невыносимо долгие объятия» (Вырыпаев, 2014) и даже иллюзии в одноименной пьесе и т.д. Т.е. Чужое – некоторая сущность, внеположенная человеку ценность, которую в ходе конфликта герою предстоит познать.

Герои, не имея возможности самостоятельно разрешить конфликт, дистанцируются от него посредством нарратива, «рассказывания» истории о Другом, через прием «театр в театре».

Антонина Великанова в пьесе «Бытие № 2» (2004) присваивает себе роль Жены Лота (*Исполнительница роли: Жены Лота (Антонины Великановой)*); герои «Иллюзий» (2011) повествуют о «любви двух супружеских пар» (*ПЕРВАЯ ЖЕНЩИНА: Здравствуйте. Я хочу рассказать вам об одной супружеской паре*), герои пьесы «Летние осы кусают нас даже в ноябре» (2012) называют друг друга придуманными именами (*МАРК. Знаешь, Сарра, Маркус не мог быть у тебя в прошлый понедельник. ЕЛЕНА. Значит, по-твоему, я вру, Роберт?*), главная героиня «Волнения» (2018) Уля Рихте личный опыт и реальность подменяет мифическими историями собственного сочинения о себе; герои пьесы «Невыносимо долгие объятия» (2014) говорят о себе в третьем лице, не разыгрывая сюжет, а рассказывая о нем.

Даже в пьесе «Солнечная линия» (2015), которая на первый взгляд традиционна, конфликт между супругами после нескольких часов выяснения отношений разрешается лишь в тот момент, когда герои надевают маски:

ВЕРНЕР. Я хочу, чтобы двоюродный брат моего отца Зигмунд прямо сейчас переговорил с двоюродной сестрой твоей матери Зоей. Привет, Зоя. Я Зигмунд. Могу я прямо сейчас переговорить с тобой? (Вырыпаев, 2015, с. 23).

Дистанцирование создает ситуацию бездействия в физическом плане, а значит, приводит к отсутствию внешнего драматического события, которое смещается в пространство повествования.

Важно отметить, что драматург не придерживается единой модели построения конфликта, степень проявления одного из конфликтов, *метафизического* или *дискурсивного*, в драматургии Вырыпаева напрямую зависит от формы пьесы.

Проследим трансформацию метафизического («новодраматического») конфликта в драматургии Ивана Вырыпаева в сравнительном анализе двух пьес: «Кислород» (2002) и «Интертеймент» (2020).

Пьеса «Кислород» впервые была представлена зрителю в постановке В. Рыжакова (театр «Практика», Москва, 2003). По сюжету Он и Она повествуют о «знакомых» Саше и Саше, которые полюбили друг друга, и Санек «зарубил лопатой свою жену в огороде, потому что полюбил другую женщину. Потому что в девушке с черными волосами и короткими полными пальцами на руках нет и не может быть кислорода, а в девушке с рыжими волосами, с тонкими пальцами и с мужским именем Саша кислород есть» (Вырыпаев, 2002, с. 1).

Так, Он и Она не являются героями пьесы, а лишь рассказывают историю «знакомых» Саши и Саши («Кислород», 2002):

ОН. Вы слышали, что сказано древним: «Не убивай; кто же убьет, подлежит суду»? А я знал одного человека, у которого был очень плохой слух. Он не слышал, когда говорили «не убей», быть может, потому, что он был в плеере. Он не слышал «не убей», он взял лопату, пошел в огород и убил (Вырыпаев, 2002, с. 1).

Здесь библейский текст – метафизический Чужой – подвергается «остранению» (Шкловский, 1983): не будучи понятным, присвоенным сознанием, он является как будто внове и словно проходит испытание на прочность. В. Л. Шуников (2020) пишет, что «Он» и «Она» дистанцируются от художественного мира и создают еще одно пространство, в котором существуют сами» (с. 156). Другими словами, герои придумывают себя как Других, создают сторонний для себя дискурс, и в этом воссозданном мире «испытывается» в превращенном виде конфликт героя с метафизической сущностью, которая не вмещается в его сознание.

Оценку драматургическому конфликту Ивана Вырыпаева мы находим в анализе пьесы «Кислород» С. А. Ушакина (Oushakine, 2009): «...изображение конфликта между несовместимыми заповедями не дает положительного разрешения или ясного ответа. Сам конфликт воспринимается как форма экзистенциального поиска».

И. И. Плеханова (2013) указывает на то, что превращение «бытового убийства в повод для обсуждения действенности заповедей Нагорной проповеди» (с. 80) обнажает лирический модус произведения. При этом герои пьесы, придумав себя как Других, то и дело ставят под сомнения их переживания. Лирическое начало разбивается постмодернистской иронией автора, а Он и Она выглядят ненадежными рассказчиками:

ОН. Вот ты знаешь, у меня такая проблема, мне очень трудно завестись с нелюбимой девушкой.

ОНА. Либо все мужчины очень влюбчивые люди и способны влюбляться в нелюбимых женщин, либо у тебя проблемы со здоровьем.

ОН. Но с любимой – то у меня нет проблем со здоровьем.

ОНА. У меня было много мужчин, и со всеми все было в порядке, и ты из них был единственным, кто так же, как и другие, говорил про любовь, но секс у нас с тобой не получился.

ОН. А знаешь, почему?

ОНА. Почему?

ОН. Потому что я импотент (Вырыпаев, 2002, с. 13).

А вскоре рассуждения героев и вовсе приводят их в экзистенциальный тупик:

ОН. Смысл теряет смысл, если произносить вслух то, что по-настоящему хочешь рассказать.

ОНА. Смысл теряет смысл, если пишешь буквами то, о чем по-настоящему хотел написать.

ОН. Смысл бессмысленен, если давать хоть какую-то оценку происходящему (Вырыпаев, 2002, с. 19).

Он и Она никого не изображают в физическом плане, повествователи находятся в прямом контакте со зрителем, разрушается «четвертая стена». П. А. Руднев (2017) пишет о том, что «герои пытаются заложить в свои рассуждения спор с традицией “новой драмы” – появляется желание уйти от документалистики и социальности. Это выражается прежде всего в запрете фантазировать о том, что не волнует тебя лично». Единственно важным для героев становится совесть:

ОНА. Ну и что же для тебя главное?

ОН. То же, что и для тебя.

ОНА. Если ты сейчас скажешь, что кислород, я уйду со сцены.

ОН. Не надо думать, что я глупее тебя.

ОНА. Совесть.

ОН. И для меня то же самое (Вырыпаев, 2002, с. 21).

Обсуждая заповеди Нагорной проповеди, герои в конечном счете оказываются не способны осознать и сформулировать ни собственное понимание совести, ни иных принципов. Ключевым становится утверждение важности так и не понятого героями до конца метафизического «кислорода»:

ОН. Лишь бы до конца не перекрыли кислород, вот о чем я прошу, вот в чем смысл...

ОНА. ...только ради этого кислорода и придумана вся эта сложная и противоречивая земная жизнь.

ОН. ...смысл в том, чтобы даже после смерти дышать кислородом, а не тем говном, которым я недавно надыхался в паспортном столе моего района (Вырыпаев, 2002, с. 23).

Идею внутреннего неразрешимого конфликта в драматургии И. А. Вырыпаева как представителя «новой драмы» развивают Б. Боймерс и М. Н. Липовецкий (2012): по мнению ученых, трагедии героев Вырыпаева возникают из-за «неспособности современного человека принять сакральное в его оксюморонных, кричаще-противоречивых воплощениях» (с. 327). Литературоведы Л. А. Савелова и А. Ю. Мещанский (2020) пишут о «бесконфликтной модальности, трагической по своей сути» в пьесах Вырыпаева, которая выражается в том, что «его сценический герой не стремится ни переделать этот мир, ни даже понять его (это бесполезно)» (с. 31). В монографии «Театр чудес. Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева» Е. Курант (2020) отмечает влияние мистериальных мотивов на драматургический конфликт Вырыпаева, который выглядит как противопоставление себя-обличающего несправедному миру.

Таким образом, можно сказать, что метафизический конфликт в пьесе И. А. Вырыпаева «Кислород» (2002) носит имплицитный характер, реализуется во внутреннем мире героев, характеризуется экзистенциальной неразрешимостью и обращением к сакральному.

Пьеса «Интертеймент», «комедия про любовь, в которой возможно все» (Вырыпаев, 2020, с. 1), была представлена в рамках проекта онлайн-кинотеатра Okko (2020), режиссером выступил В. Рыжаков.

В отличие от «Кислорода» (2002), пьеса «Интертеймент» (2022) является игровой, четко определены границы фиктивного мира героев и зрительного зала.

По сюжету Он и Она, находясь в театре, смотрят спектакль, где главная героиня Марго пытается соблазнить Стивена, верного своей жене. Из контекста пьесы очевидно, что Он и Она находятся на раннем этапе романтических отношений, но будто бы вновь не имеют возможности разрешить свой конфликт, который, в отличие от поиска глобальных смыслов «Кислорода», сводится к тривиальному любовному. Дистанцироваться от конфликта позволяет обсуждение постановки, персонажи которой отчасти созвучны героям. Прием «театр в театре» у Вырыпаева традиционно реализуется через повествование, физического действия нет:

ОН. Ну, смотри, эта женщина на сцене, она только изображает, что любит его. А он, в свою очередь, изображает, что женат на другой и не может изменить своей жене. Это интертеймент (Вырыпаев, 2020, с. 1).

При этом и герои пьесы, и персонажи вымышленного спектакля пытаются определить реальные границы возможного и допустимого:

ОНА. Откуда ты знаешь, что в тот момент, когда эта актриса изображает другую женщину и объясняется этому актеру, который изображает другого мужчину, в любви, в этот самый момент в ней не возникает настоящая любовь? (Вырыпаев, 2020, с. 2).

Вскоре герои пересекают границу реальности, диалоги героев и персонажей перемежаются и сливаются:

ОН. Одна любовь – один господин, боже мой, как ты умна, Марго. Господи, помоги мне обрести такую любовь, которая избавит меня от прислуживания сразу двум?

ОНА. О боже мой, ты слышал, о чем они говорят? Оказывается, нельзя служить двум господам, но, ведь большинство людей на земле служит двум?! (Вырыпаев, 2020, с. 15).

И даже поцелуй в вымышленном спектакле, о котором мы узнаем из комментариев главных героев, вскоре иллюстрируется в их физическом пространстве:

Он и Она соединяются в долгом и очень нежном поцелуе. Это долгий поцелуй. После поцелуя небольшая пауза (Вырыпаев, 2020, с. 13).

Сам автор в интервью дал определение интертейменту, которое мы принимаем как метафизического Чужого: «Интертеймент – это мир, в котором мы сегодня все живем, это метафора вообще всей этой вселенной, потому что вселенная – это некий большой спектакль, в котором мы все принимаем участие» (Виктор Рыжаков представит..., 2020). Таким образом, речь идет о проблематичности подлинности бытия современного человека.

Интертеймент как не подвластная героям сущность хоть и погружает героев в свою реальность, частично оставляет им и их действительность:

ПРИЯТНЫЙ МУЖСКОЙ ГОЛОС. Уважаемые зрители! Конец первого действия. Антракт (Вырыпаев, 2020, с. 13).

Но собственную реальность героев автор иронично ограничивает походом в буфет и в уборную, о чем понятно из смешанных диалогов героев и персонажей после окончания антракта:

ОН. Значит, живи с кем хочешь, делай что хочешь, люби кого хочешь, потому что возможно все?

ОНА. Все, кроме одного, Стивен.

ОН. Значит, что-то одно все-таки нельзя?

ОНА. Что-то одно нельзя.

ОН. Что?

ОНА. Нельзя опаздывать к началу действия, мы же мешаем другим. И потом, мы кажется, пропустили что-то важное.

ОН. Так ведь это ты сама решила выпить два бокала просекко, а потом еще, как всегда, эта длинная очередь в ваш женский туалет (Вырыпаев, 2020, с. 15).

В финале пьесы, когда спектакль заканчивается, герои подчеркивают разрыв между реальностью и интертейментом:

ОН. Ну, что, а теперь пойдём ко мне, выпьем вина и еще немного поговорим о реальности (Вырыпаев, 2020, с. 21).

Но уже следующая реплика напоминает, что реальность героев, которую они считают настоящей, – тоже вымысел автора и они – тоже персонажи:

ОНА. И чем все это закончится?

ОН. Ну в финале ведь всегда случается, то, что и должно случиться.

ОНА. Ну, да это же интертеймент.

ОН. Возможно все (Вырыпаев, 2020, с. 21).

Герои «Интертеймента», отождествляя себя с героями постановки как с Другими, сталкиваются с Чужим – интертейментом. Но метафизическая реальность вскоре поглощает и реальных, и Других.

Если в пьесе «Кислород» (2002), которая «манифестировала начало художественного движения нового поколения за обретение подлинных и безусловных ценностей существования» (Плеханова, 2013, с. 80), метафизический «кислород» становится первопричиной всего, любовью и целью свободного человека, то абстрактное понятие «интертеймент» в одноименной пьесе выступает как синоним современной реальности. Создается ощущение, что Он и Она из «Интертеймента» (2020) – это повзрослевшие повествователи Он и Она из «Кислорода» (2002), которые приняли современную действительность и уже не готовы бороться с ней.

И если герои «Кислорода» (2002) – это целое поколение, «на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит» (Вырыпаев, 2002, с. 24) и которое торопится найти смысл своего существования, то современные Он и Она не ищут ничего, потому что, с одной стороны, возможно все, с другой – совершенно бессмысленно и не зависит от героев:

ОН. В любви ведь нет никакого смысла, потому что она просто свет, который светит, освещая всю вселенную.

ОНА. Свет освещает наши нелепые человеческие жизни, в которых нет никакого смысла потому что это всего лишь навсегда свет. Просто-напросто свет <...>

ОН. Свет будет светить даже во тьме.

ОНА. Знаю, Стивен.

ОН. Свет светит во тьме (Вырыпаев, 2020, с. 19).

Наш анализ показал, что в двух анализируемых пьесах, которые весьма отличаются друг от друга, обнаруживается принципиальное идейное сходство. И. И. Плеханова пишет, что героям «Кислорода» присуща «идейная инфантильность – способ испытать смыслы, не предполагая ответственность за последствия» (Плеханова, 2013, с. 83). Герои «Интертеймента» отчасти продолжают эту линию, оправдывая все законами интертеймента, где «ни от кого ничего не остается, потому что никого и ничего тут просто нет. Это интертеймент» (Вырыпаев, 2020, с. 6), а значит, можно даже изменять жене (которой в этот момент рядом нет).

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. В пьесах Ивана Вырыпаева частично реализовывается «новодраматический» четвертый тип конфликта (метафизический) с тенденцией к симулятивности и неразрешимости, но его природа обуславливается индивидуальной поэтикой драматурга, которая трансформируется со временем. Тенденция к «рассказыванию» пьес создает *дихотомию драматургического конфликта: столкновение героя с Чужим*, в роли которого выступает идея или явление, и *конфликт дискурсов*, которые создаются героями.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в более детальном исследовании индивидуальной поэтики драматурга И. А. Вырыпаева.

Источники | References

1. Боймерс Б., Липовецкий М. Н. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты новой драмы. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
2. Болотян И. М., Лавлинский С. П. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2010. № 2 (45). URL: https://www.rsuh.ru/binary/object_71.1277793132.00896.pdf
3. Болотян И. М., Лавлинский С. П. Конфликт драматический // Новый филологический вестник. 2011. № 2 (17).

4. Виктор Рыжаков представит спектакль по пьесе Ивана Вырыпаева «Интертеймент». 2020. URL: <https://tass.ru/kultura/7540783>
5. Вырыпаев И. А. Бытие № 2. 2004. URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/being2/ru>
6. Вырыпаев И. А. Интертеймент. 2020. URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/entertainment/ru>
7. Вырыпаев И. А. Кислород. 2002. URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/oxygen/ru>
8. Вырыпаев И. А. Невыносимо долгие объятия. 2014. URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/unbearably-longembraces/ru>
9. Вырыпаев И. А. Солнечная линия. 2015. URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/lineofthesun/ru>
10. Журчева О. В. Природа конфликта в новейшей драме XXI века // Современная драматургия: литературно-художественный журнал. 2010. № 4.
11. Курант Е. Театр чудес. Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева. Краков: LIBRON, 2020.
12. Липовецкий М. Н. Перформансы насилия: «новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/performansy-nasiliya-novaya-drama-i-graniczy-literaturovedeniya.html>
13. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М.: Аспект Пресс, 1995.
14. Пави П. Драматургический конфликт // Пави П. Словарь театра / пер. с франц.; под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991.
15. Плеханова И. И. Новая драма XXI века: лирический модус трагического // Сюжетология и сюжетография. 2013. № 1.
16. Руднев П. А. Иван Вырыпаев. Сгорел дом, а в доме две собаки // Новый мир. 2017. № 5. URL: https://magazines.gorky.media/novy_mi/2017/5/ivan-vyrypaev-sgorel-dom-a-v-dome-dve-sobaki.html
17. Савелова Л. А., Мещанский А. Ю. Человек и действительность в драматургическом тексте И. Вырыпаева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. Вып. 7.
18. Чистюхин И. Н. О драме и драматургии. СПб.: Лань, 2019.
19. Шкловский В. Б. Искусство как прием / под ред. К. Н. Полонской // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983.
20. Шуников В. Л. Дискурсивные и жанровые эксперименты в новейшей российской драме // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2020. № 9. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-9-152-160
21. Oushakine S. Ivan Vyrypaev: Oxygen (Kislorod, 2009) // KinoKultura. 2009. Iss. 26. URL: https://scholar.princeton.edu/sites/default/files/oushakine/files/020-ivan_vyrypaev_oxygen_kislorod.pdf

Информация об авторах | Author information



Спирина Кристина Станиславовна¹

¹ Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет



Spirina Kristina Stanislavovna¹

¹ Perm State Humanitarian Pedagogical University

¹ scs.spirinakristina@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 16.05.2022; опубликовано (published): 30.06.2022.

Ключевые слова (keywords): И. А. Вырыпаев; новая драма; метафизический конфликт; дихотомия конфликта; I. A. Vyrypaev; new drama; metaphysical conflict; dichotomy of conflict.