

РАССКАЗЧИК В ПЬЕСАХ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА «ИЮЛЬ» И «ИЛЛЮЗИИ»

Елена Курант

Ягеллонский университет
Кафедра русской литературы XX–XXI вв.

В современном литературном процессе довольно заметное и значимое место занимает творчество одного из наиболее ярких представителей новой российской драматургии – Ивана Вырыпаева, 37-летнего актера, театрального и кино-режиссера, драматурга, родившегося в Иркутске (1975), работавшего в Москве (в частности, в театре Дос) и успешно вышедшего на подмостки европейских театров (спектакль Вырыпаева *Кислород* получил Гран-при международного фестиваля Контакт в Торунь; в 2009 г. Вырыпаеву была присуждена драматургическая премия Югена Банземера и Утэ Ниссена за лучшее произведение, опубликованное на немецком языке и поставленное на сцене; пьесы Вырыпаева включены в репертуар театров в Германии, Болгарии, Англии, Польше, Чехии, Латвии). После Евг. Гришковца – «главного русского драматурга современности»¹, именно Ивана Вырыпаева критика называет лидером Новой драмы – явления, которое в российской критике оценивается по-разному, но его

роль и значение в современном литературном процессе неоспоримы².

Говоря об общих чертах разнообразного по содержанию и эстетическому воплощению творчества Вырыпаева, следует отметить, что уровень перформативности и визуальности его драматических произведений позволяет исследователю рассматривать их именно в качестве текста, своего рода партитуры для чтения со сцены, с очень выразительным сценическим потенциалом, который при этом не диктует режиссеру каких-либо жестких рамок сценического исполнения. Очень часто в пьесах Вырыпаева подчеркивается та пропасть, которая разделяет описываемое событие и слово, которое это событие создает. Принцип контрапункта, широко применяющийся в музыке и кинематографическом искусстве, приобретает композиционную значимость и в произведениях Вырыпаева³. Сравнительно традиционные драматургические при-

² См. Г.А. Заславский, «На полпути между жизнью и сценой», *Октябрь*, 2004, № 7, с. 170–180.

³ См. Beata Popczyk-Szczęśna, „Biblia – wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrypajewa”, *Życie księgi. Biblia a dramat współczesny*, Warszawa: Errata, 2012, s. 196–212.

¹ М.Ю. Давыдова, *Конец театральной эпохи*, Москва: ОГИ, 2005, с. 42.

нции в сочетании с использованием нетрадиционной драматической структуры, банальные и коллоквиальные выражения в столкновении с обилием риторических средств, эстетизацией и ритмизацией слова создают эффект контрапунктического звучания – эффект взаимосвязанных образов при полном несовпадении выразительных средств. При этом высказывание направлено на сам акт высказывания, не тождественный презентации действия или визуализации интеракции.

Название данной статьи также включает в себе некий контрапункт: с одной стороны, термин «рассказчик» подразумевает определенную повествовательную стратегию эпического произведения, инстанцию посредника между автором и повествуемым миром.

С другой стороны, классическое определение термина *драма* в качестве одного из родов литературы, казалось бы, исключает повествовательный элемент; более того, природа драматического исполнения противопоставляется повествованию. Так ли это на самом деле? Опровергая заявленный тезис, хотелось бы обратить внимание на тот факт, что эпический элемент, несомненно, оказывает влияние на драму в определенные исторические моменты развития драматургического искусства (об этом упоминает, в частности, М. Бахтин в работе «Эпос и роман», говоря о «романизации» всех жанров, в том числе драмы, в те моменты, когда роман господствует в литературе⁴). Но можно утверждать,

что наррация как таковая изначально была свойственна и эпосу, и драме. В античном театре роль повествователя, прорицателя и комментатора событий принадлежала Хору. Впоследствии самой простой и действенной формой повествования на сцене был выход актера, который рассказывал о событиях.

По утверждению В.Е. Головчинер, эпический элемент может усиливаться в драме в различные моменты, что связывается с активизацией, т.н. «эпического мышления», которое «определяется интересом к со-бытию многих и разных, равно важных лиц»⁵. Именно поэтому более правомерным следует считать утверждение, что повествовательный элемент в драматургическом произведении не является результатом некоего процесса «эпизации», а, скорее, есть выражение изначального существования в драме повествовательных конструктов, значение которых усиливается или ослабевает в связи со спецификой драматического конфликта. Специфика «эпического» конфликта – в его субстанциональности, в преобладании внутреннего над внешним, в преодолении конкретного события во имя «противоречий состояний жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей и их

туры и эстетики. Исследования разных лет, Москва: Искусство, 1975, с. 447-483.

⁵ В. Головчинер, *Эпическая драма в русской литературе XX века*, Томск: Изд-во ТГПУ, 2001, с. 228.

⁴ М. Бахтин, «Эпос и роман (о методологии исследования романа)», М. Бахтин, *Вопросы лиге-ра-*

групп»⁶. Именно такой тип конфликта широко представлен, например, в эпическом театре Бертольда Брехта, для которого суть драмы – в отражении состояния мира и в побуждении зрителя понять и переосмыслить самого себя⁷.

Пытаясь охарактеризовать фигуру рассказчика, следовало бы обратиться к истории повествовательности как одному из самых актуальных аспектов современной теории литературы. В «Предметном словаре литературы» Г. фон Вильперта дается следующее определение «нарратора»: «Нарратор. Рассказчик (повествователь), ныне в особ. рассказчик или ведущий в *эпическом театре*, который своими комментариями и размышлениями переводит действие в другую плоскость и соотв. впервые путем истолкования приобщает отдельные эпизоды действия к целому»⁸. При анализе образа нарратора можно воспользоваться типологическими чертами, которые выделяет, например, В. Шмидт в своем труде «Нарратология»: точка зрения, качество бытового отношения к рассказываемому (участие-неучастие), качество участия в повествовании, место в системе персонажей, степень компетентности, кругозор и мировоззрение⁹.

Далеко не все эти черты нарратора

⁶ В.Е. Хализев, *Драма как род литературы: Поэтика, генезис, функционирование*. Москва: Искусство, 1986, с. 134.

⁷ Б. Зингерман, *Очерки истории драмы 20 века*, Москва: Наука, 1979, с. 39.

⁸ *Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов*. Автор-сост. Н.Д. Тамарченко, Москва: РГГУ, 1999, с. 146.

⁹ См. В. Шмидт, *Нарратология*, Москва: Языки славянской культуры, 2003, с. 63-95.

можно уловить в анализируемых мною произведениях, но это также, вероятно, может являться полем для размышления. Текст пьесы *Июль* – плотный внутренний эпический монолог. Первая авторская ремарка гласит:

Текст, для одного исполнителя.
Исполнитель текста – женщина¹⁰.

Главный герой *Июля*, 60-летний каннибал, стремится в некое райское – в его сознании – место, в смоленский дурдом. В тексте прослеживается мотив мученического земного пути души, пути инициации героя; отмечены этапы обряда посвящения, что позволяет сделать вывод о ритуальной природе текста и реализации в нем мифопоэтической схемы. Предельно сниженный, обценный монолог героя, эллиптический и нелинейный поток сознательного-бессознательного (напоминающий монолог Бенджи из *Шума и ярости* У. Фолкнера, который регистрирует все, что видит и слышит вокруг), представляет собой монтаж разнообразных стилевых пластов – от просторечных выражений, разговорного синтаксиса, фольклорного начала, ненормативной лексики:

«этих неумных дьяволят было аж шесть, и все, как назло, разного полу и возрасту, так что совладать с ними уже мне никак было бы не под силу, <...> а уже после, как наберу новых сил, тогда уже выйти из-под моста в город, и начать искать заветный мой дурдом, так как я уже решил для себя, что сразу явлюсь туда, без всяких там справок и документов, и так как есть, напрямую, буду просить у них место, хотя

¹⁰ Эта и последующие цитаты из пьесы И. Вырыпаева *Июль* даны по источнику: <http://knigosite.ru/library/read/35970>

бы на время, а возьмут на время, тогда я уже и на -постоянное-напрошусь, как в старой русской поговорке: лисичка только хвостик просила принять на лавочку, а как приняли хозяева ее хвостик на скамейку, так вдруг оказалась, что вся лиса уже целиком лежит на печи».

до лирически возвышенных фрагментов с явственной патетикой сверхличного:

«Безумие поедает ложь. Кровь уничтожает неправду. Двери открываются. На смену весне приходит лето, за мартом следует июль, лужи высыхают, вода уходит, двери и ворота открываются, и я могу войти. И я вхожу. И вот вся эта любовь теперь моя. Вот он июль! Вот июль и вот я. Жарко, но терпимо, страшно, но красиво».

Исполнительница монолога, заявленная авторской ремаркой, изначально не проявляет своей причастности к событиям, ее монолог от первого лица отличается разговорной сбивчивостью, невнятистью, быстрым темпом. Структура и динамика монолога наводят на мысль о параллели между его исполнителем (а точнее – исполнительницей) и рассказчиком мифа – сказителем, который, ведомый ритмом, не добавляя ничего от себя, воспроизводит определенный сакральный акт. Теоретической предпосылкой для такого «ритуального» прочтения пьесы может служить двойственная концепция ритуала: ритуал является символическим действием, форма проведения ритуала, т.е. его вербальное содержание – это миф, который является вторичным в отношении ритуала и эксплицирует его¹¹. В процессе

развития мифа его словесное воплощение разрастается, играя роль пояснения к совершаемому ритуалу, и приобретает все большее значение: «словесное пояснение может превратиться в самостоятельное повествовательное произведение – миф, который будет читаться в ходе исполнения обряда»¹².

При таком прочтении успешное проникновение в ритуальную действительность возможно при соблюдении определенных условий, о которых пишет М. Элиаде в книге «Аспекты мифа»:

- 1) соответствующий момент мирского времени;
- 2) соответствующее место, где возможен переход;
- 3) медиатор, могущий выйти на этот путь¹³.

Если речь идет о времени, то действие начинается с описания пожара, с разрушения прежней жизни, от которой не остается ничего, кроме месяца июля; суть – Хаос и безумие, поглотившее мир:

«Все обратилось в серый пепел, ничего не осталось <...> свет в моих глазах вышел из строя, накрыло темное небо и не единой звезды, темнота от самого начала и до самого конца, вечный и во веки веков нескончаемый июль».

Этот монолог крайне амбивалентен, в нем не существует настоящего, но ведь не существует и самого героя, его речь произносится женщиной. Время

Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011, s. 116.

¹² Цит. по: *Энциклопедия мифологии*, http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_myphology/

¹³ См. М. Элиаде, *Аспекты мифа*, Москва: Инвест-ППП, 1996.

¹¹ См. А. Капуста, *Od rytuału do mitu? Teatr Śmierci Tadeusza Kantora jako fakt antropologiczny*,

действия также имеет особую структуру и обладает особыми свойствами. Это вечный Июль как сакральное время, которое сопровождает проведение ритуала:

«Шел месяц июль, зима уже приближалась к весне».

«На смену весне приходит лето, за мартом следует июль, лужи высыхают, вода уходит, двери и ворота открываются, и я могу войти».

Темп монолога лавиной влечет за собой события, разрастающиеся как inferнальная мистерия пляски смерти, суть которой – возрождение и регенерация, обряд посвящения, которым руководит огонь – и тот, что уничтожил дом Петра, и то всепожирающее, обращающее все в серый пепел, синее пламя, которым горит *проклятый* месяц Июль.

Со сцены под мостом, когда Петр, съев часть собаки, омывается ее кровью (пародия на обряд Евхаристии, приобщения к божеству), начинается его восхождение по вертикали к моменту постижения наивысшей святости и наивысшей силы сверхчеловека. Это путь к обретению полного сознания. Кровавые убийства, совершаемые Петром (убийство попа и старичка в палате дурдома, убийство и акт каннибализма в отношении Нелли), – это жертвоприношения, в которых нуждается ритуал, чтобы воссоздать в своей синтезирующей части целое – микрокосмическое (человек) и макрокосмическое (мир)¹⁴.

До определенного момента рассказчик остается «имплицитным», т.е. «не-

видимым» повествователем. Пользуясь определением Е.В. Падучевой, «он не имеет полноценного существования ни в каком мире – ни в вымышленном, которому принадлежат герои, ни в реальном, которому принадлежит автор»¹⁵. Постепенно акт насилия, распада начинается проявляться и на уровне повествования: распадается структура монолога, появляются голоса новых действующих лиц, ремарки. Если до сих пор функции нарратора и актора (т.е. репрезентации и действия) совпадали, то появление дополнительных персонажей и все более распространенных ремарок с ярко выраженной лирической окраской позволяют уловить некоего внешнего рассказчика, всезнающего – в рамках своей роли жреца – исполнителя текста:

«Она лежит на плоскости так, что с первого взгляда, становится понятно, – женщина, которая лежит перед нами, готова ко всему, абсолютно ко всему, ко всему, в том смысле, что нет на свете ничего такого, к чему она не готова, – готова ко всему».

Более того, именно факт проявления рассказчиком себя свидетельствует о том, что он превращается из субъекта высказывания (по терминологии А.-Ж. Греймаса), с его дезангажированностью и отделением высказывания от актанта (не я), времени (не сейчас) и пространства (не здесь), в эксплицитного повествователя, проводника в сакральную реальность.

Рассказчик завершает миф в момент смерти героя – это момент остановки

¹⁴ В.Н. Топоров, *Миф, ритуал, символ, образ. Исследования в области мифопоэтического*, Москва: Прогресс, Культура, 1995, с. 13.

¹⁵ Е.В. Падучева, *Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива)*, Москва: Школа «Языки русской культуры», 2010, с. 203.

времени в определенном пункте сакрального пространства, конечная точка движения, символизирующая пересотворение мира и идею преодоления смерти на пути к обновлению и новой жизни:

«Движение останавливается, природа замирает, ждем. Осень, зима, весна, а потом и лето. Самая середина лета – июль. Все стало другим».

Таким образом, можно сделать вывод, что рассказчик необходим, чтобы породить мифологическую ситуацию, как жрец, который проводит ритуальное действие, как проводник, обладающий сверхъестественным знанием, передающий посредством силы слов магическую энергию. Именно присутствие модератора обеспечит «ритуальное» переживание мифа, которое позволит реактуализировать время истоков сотворения Космоса.

Специфика способа повествования в пьесе *Иллюзии* заключается в том, что все действующие лица выступают в роли рассказчиков. Как гласит авторская ремарка:

«Они вышли только для того, чтобы рассказать зрителям истории двух супружеских пар»¹⁶.

Причем женщины рассказывают истории мужчин, и наоборот. Эффект отчуждения усиливается благодаря тому, что каждый из рассказчиков обращается непосредственно к читателю, приветствует его, рассказывает о своих намерениях: *Здравствуйте. Я хочу расска-*

зать вам об одной супружеской паре. Таким образом, перед нами 4 эксплицитных повествователя, которые вовлекают слушателя в некую игру или даже провокацию, излагая события с подчеркнута субъективной точки зрения, чередуя монологическую форму «Я» и рассказ от третьего лица. При этом даже монологи от первого лица прерываются предельно субъективированным комментарием рассказчика:

«Она была женщина с очень хорошим чувством юмора».

Рассказчик передает свое собственное, эмоционально окрашенное восприятие (повторения, восклицательные знаки, интонационные сбой):

«Это были потрясающие люди. Они прожили вместе пятьдесят два года. Пятьдесят два года!»

Каждая очередная история, каждый монолог заканчиваются смертью героев, глубоких стариков. В первом монологе умирающий 82-летний Денни благодарит жену за счастливо прожитые в браке пятьдесят два года и за ее любовь, которая наполнила смыслом всю его жизнь и сделала из него человека. В следующем рассказе умирающая Сандра, жена Денни, признается Альберту, другу мужа, что всю жизнь любила его одного. Альберт в третьем монологе сообщает своей жене Маргарит, что полвека их брака были ошибкой, и на самом деле он всегда любил Сандру. А Маргарит, объявив ему в ответ, что всю жизнь была любовницей Денни (что не является правдой), кончает жизнь самоубийством.

Текст монологов возвышенно мелодраматичен, ритмизирован и насыщен

¹⁶ Эта и последующие цитаты из пьесы И. Вырыпаева *Иллюзии* даны по источнику: <http://www.kamerata.ru/pages/page835.html>

повторами. При этом каждая следующая история дискредитирует предыдущую, а патетика и возвышенность постепенно дезактуализируются вследствие гипнотизирующих повторений любовных признаний и трюизмов из уст рассказчиков («*Любовь – это труд, любовь – это ответственность, любовь – великая сила, любовь побеждает смерть*»). Эти выражения являются рефреном событий, свидетельствующих о полной несостоятельности самих выражений. Усиливается иллюзорность и эфемерность каждого утверждения; кульминацией этого ощущения иллюзорности является эпизод, когда Альберт, выкурив марихуану, обнаруживает, что мир не твердый, а мягкий и зыбкий, в нем не на что опереться. Возникает также ощущение недостоверности, ненадежности слов нарраторов; их отношение к рассказываемым историям наводит на мысль о концептуальном «мерцании», когда невозможно определить степень искреннего погружения в текст и уровень дистанцированности от него. Например, рассказчик, поведав об инцесте или раке груди одной из героинь, тут же берет свои слова обратно – «*это была шутка*». От уверенных истин первого монолога:

«Я не верю в мистику, я говорю о простой, очень простой вещи. Любовь очень простая вещь, доступная единицам. Я прожил эту жизнь, чтобы узнать, – любовь есть. Любовь великая сила. Любовь побеждает смерть»

в последнем монологе не остается и следа:

«я окончательно перестала понимать, как тут все функционирует. Я не понимаю,

из чего тут все складывается, что из чего вытекает. Я не вижу причин, по которым все развивается. Я не нахожу закона. Я не нахожу постоянства».

Абсолютная эфемерность и относительность реальности (вероятно, не случайно одного из героев зовут Альбертом) переключается с философским скептицизмом Монтеня: человек не способен познать что бы то ни было. Драма заканчивается смертью последнего героя, задающего последний вопрос космосу:

«Ведь должно же быть хоть какое-то постоянство в этом переменчивом космосе? – спросил у космоса Альберт. И в эту самую секунду его сердце остановилось».

Финальный вопрос, транслирующий конфликт пьесы за рамки произведения, позволяет усматривать в канве пьесы диалогичность, а характер повествователей подразумевает лежащий в основе пьесы двойной дискурс. Ф. Амон, описывая принцип иронического повествования, указывает на то, что сутью иронии является двойной дискурс, производимый раздвоенным субъектом высказывания для раздвоенного адресата – «наивного, который воспринимает только явное эксплицитное содержание речи», и «сообщника, который способен уловить имплицитное содержание»¹⁷. В данном случае на протяжении всей пьесы восприятие и уверенность адресата расшатываются и подвергаются деформации.

Сутью же имплицитного содержания является событийный ряд, который

¹⁷ Цит. по: В. Силин, «Имплицитный повествователь», *Культура народов Причерноморья*, № 37 (2003), с. 289-296.

отвечает на вопрос: что же не иллюзорно и постоянно в переменчивом космосе? Это – смерть, которая настигает каждого героя, не вызывает сомнений и не рождает иллюзий и противоречий. И если в отношении текста *Июля* правомерным казалось говорить о мифологичности, то моделирующей формой для *Иллюзий* служит, скорее, притча, которая актуализирует нравственно-этические категории.

Таким образом, используя в своих произведениях повествовательные стратегии эпических текстов, Вырыпаев ищет идейную концепцию для иносказательного плана, обращаясь к вопросам человеческой экзистенции и предельного смысла, концентрируясь не на новостях в изменяющемся мире, а изображая циклические повторы и изоморфности замкнутого космоса, порядок и незыблемость границ которого утверждаются.

IVANO VYRYPAJEVO PJESIŲ : „LIEPA“ IR „ILIUZIJOS“ PASAKOTOJAS

Jelena Kurant

S a n t r a u k a

Straipsnio autorė, žvelgdama iš naratoriaus figūros, kaip vienos iš kompozicijos priemonių, pozicijos, nagrinėja du šiuolaikinio dramaturgo I. Vyrypajevo dramos tekstus. Naratoriaus paveikslo atsiradimas, visų pirma, nurodo Vyrypajevo dramų ryšį su epiniu teatru, kartu, ir su vienu iš ryškiausių jo atstovų –

Bertoldu Brechtu. Kita vertus, epinių pasakojimo strategijų pobūdis ir jų panaudojimas sąlygoja tai, kad Vyrypajevo kūrinuose galime pamatyti tą aplinkinį, netiesioginį planą, kuris ir leidžia autoriui savo kūrinuose prisiliesti prie esmės, prie svarbiausių žmogaus egzistencijos klausimų.

Получено: 2012, октябрь

Принято: 2012, октябрь

Адрес автора:

Uniwersytet Jagielloński
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
31-120 Kraków
al. Mickiewicza 11, POLSKA
E-mail: lo_dream@o2.pl