

DOI 10.37386/2305-4077-2021-3-246-259

М. В. Чистякова¹*ФГБОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького»*

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ПРИЕМ В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА: ВИДЫ ЦИТИРОВАНИЯ

Статья посвящена рассмотрению различных видов цитирования, используемых Иваном Вырыпаевым в ранней драматургии в период с 1999 по 2006 год. Автор предпринимает попытку выявить и проанализировать эволюцию не только приема, но и идейно-содержательных начал драматургии Вырыпаева. Материалом для исследования послужили пьесы «Город, где я», «Валентинов день», «Кислород», «Бытие № 2», «Июль».

Ключевые слова: Вырыпаев, постмодернизм, метамодернизм, драма, драматургия, интерпретация, интертекстуальность, цитирование

M. V. Chistyakova*Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing*

INTERTEXTUALITY AS A TECHNIQUE IN THE EARLY DRAMA OF IVAN VYRYPAEV: TYPES OF CITATIONS

The article is devoted to the consideration of various types of citation used by Ivan Vyrypaev in early drama in the period from 1999 to 2006. The author attempts to identify and analyze the evolution of not only the reception, but also the ideological and content nature of drama. The plays “The City where I Am”, “Valentine’s Day”, “Oxygen”, “Genesis No. 2”, “July” served as the material for the study.

Keywords: Vyrypaev, postmodernism, metamodernism, drama, dramaturgy, interpretation, intertextuality, citation

Интертекстуальность – одно из ключевых понятий постмодернистской эстетики. Как известно, автором термина стала теоретик постструктурализма Юлия Кристева, которая ввела понятие интертекстуальности для артикуляции консолидирующего свойства текстов, проявляющегося в наличии между ними некой связи, выраженной в присутствии явных и неявных внутритекстуальных отсылок. Идея интертекстуальности напрямую связана с постмодернистским ощущением отсутствия новизны: желание видеть настоящее обременено прошлым. Человек эпохи постмодерна хочет чего-то нового, но в итоге получает нечто уже существующее, сформулированное, сказанное до него. Иными словами, если в постструктурализме интертекстуальность рассматривалась как свойство литературы или культуры вообще, как «спонтанная игра в принципе бессмертных

¹ Мария Вячеславовна Чистякова, аспирантка кафедры новейшей литературы ФГБОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва).

слов» и «комбинаторная модель, где все тексты соседствуют и потенциально сочетаются друг с другом в общем пространстве мировой библиотеки» [Зенкин, 2018, с. 328], то для постмодернизма понимание интертекстуальности трансформируется в прием, в эстетический принцип построения художественного текста и культуры вообще.

В данной статье мы последовательно рассмотрим проявление интертекстуальности как приема на материале драматических текстов Ивана Вырыпаева, написанных в период с 1999 по 2006 гг. Пьесы мы располагаем в хронологическом порядке, чтобы показать эволюцию не только приема, но и идейно-содержательных начал драматургии Вырыпаева.

Проявления интертекстуальности в пьесах Вырыпаева варьируются от аллюзий и реминисценций до цитирования и рецепции готовых, не оригинально-авторских образов (таких, как Валентин и Валентина, жена Лота).

В одной из первых своих пьес «Город, где я» (1999) Вырыпаев использует реминисценцию и включает в текст драмы практически не измененные незакавыченные цитаты из Евангелия от Матфея (24:6–24:34) о катаклизмах и скорби, которые предвеляют в пьесе микротему усталости, нивелирующей все остальные чувства и эмоции и определяющей общую тональность произведения. В этом фрагменте высвечиваются сразу две авторские интенции: посмодернистский прием цитирования как апелляции к узнаваемому тексту и одновременно актуализация библейского мифа, который, однако, не является основным идейно-смысловым вектором текста – в отличие от более поздних произведений, в которых плотный реминисцентный слой используется для формирования основы, фундамента пьесы и становится таким образом едва ли не основным способом постановки автором комплекса проблем.

В хронологически следующей за «Городом...» пьесе «Валентинов день» мы обнаруживаем почти полный спектр разных уровней интертекстуальности. «Валентинов день» (2001) – сиквел пьесы М. Рощина «Валентин и Валентина». К Рощину неявно отсылает название, но эту неявность компенсирует посвящение автору, маркирующее для читателя, что речь идет о «тех самых» Валентине и Валентине. Такая отсылка формально заявляет о преемственности текста, однако на деле все оказывается несколько сложнее. Текст Вырыпаева подается в «обертке» текста Рощина, которая сразу, как и пристало обертке, отбрасывается – и перед зрителем оказывается совершенно другая история с новыми акцентами и семантикой.

Сюжет представляет собой фантазию на тему продолжения жизни героев из «Валентина и Валентины». Вырыпаев разрушает выстроенные в оригинале фабульные схемы и создает свой, более сложный и многомерный конфликт, вводя в пьесу интригу (Катя разрушает отношения между Валентином и Валентиной), основу которой составляют любовный треугольник и эпизоды, развивающие темы насилия и жестокости. Сюжет у Вырыпаева имеет принципиально иную динамику, нежели сюжет Рощина, он ретроспективен и замкнут на неразрешимости: выйти из созданного конфликта герои могут только через метафорическую смерть.

Текст пьесы фрагментирован на два действия и семнадцать пронумерованных сцен с названиями. Происходящие события сначала разворачиваются линейно, а затем вступает в силу иной закон организации художественного материала. Начинаются «временные сбои», хронология событий уступает место свободной игре с пространственно-временными планами, захватывающей и сферу «чужого текста»: сцены из прошлого, написанные Вырыпаевым, сплетаются с цитированными фрагментами из Рощина, пересказами писем, монологами, а к концу превращаются в полный текстуальный фарс, атакуя читателя абсурдными ремарками («Взявшись с золотым Горбачевым за руки, летят над Витебском») [Вырыпаев, URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/valentinesday/ru>]. Зрелищность данной ремарки позволяет утверждать, что интертекстуальность в пьесе Вырыпаева вбирает в себя и интермедияльное начало: автор дает аллюзию на картину М. Шагала «Над городом», изображающую полет над Витебском, и подкрепляет ее своеобразным «экфрасисом».

КАТЯ. Ну, рука-то ближе всех ко мне. Тянусь я, значит, за рукой, а он вдруг говорит: Посмотри на меня, Катя, я весь из золота, весь. А я говорю, зачем вы меня обманываете, зачем? Доверьтесь мне, я же вижу какой вы простой, честный человек. А он все свое – из золота да из золота. Полетели, – говорит, – над Витебском. Почему над Витебском? И мы полетели. Почему из золота? Зачем обманывать?

ВАЛЕНТИН. Да, странный сон, странный. [Вырыпаев, URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/valentinesday/ru>]

Ретроспективность наслаивается в тексте постепенно: сначала это оформленные фрагменты сцен и цитаты, а затем, в «Сцене 9. Лучший способ избавления от любви», прошлое врывается в настоящее без перехода, сцена из прошлого продолжает сцену из настоящего, а затем опять переходит в настоящее, меняя актантов, но оставляя результат: разрушенные вещи и беспорядок в комнате, оставленный Валентином в прошлом, оказывается беспорядком, устроенным Валентиной в настоящем.

Таким образом, из всех действующих лиц оригинальной пьесы Вырыпаев оставляет лишь главных участников любовного конфликта, вынося за скобки остальных персонажей, и переносит героев Рощина в будущее, создавая контраст. Если в оригинальной пьесе это была мелодраматическая история, сфокусированная на отношениях влюбленных – представителей разных социальных слоев, то здесь мы видим двух постаревших героинь Рощина в состоянии перманентной ретроспекции: их взгляд постоянно обращен в прошлое, воспоминания подменяют собой реальность и становятся важнее этой реальности. Вырыпаев взламывает выстроенную Рощиным структуру отношений и акцентирует значение любовного треугольника как на уровне сюжета, так и на уровне организации текста, исключая прочих персонажей. При этом фокус внимания смещается с любовного конфликта на межличностный; тема любви звучит в ином регистре, она развивается из локального чувства между двумя до общечеловеческой идеи связи между людьми, прожившими жизнь рядом друг с другом. При этом Вырыпаев исключает из драмы социальный срез, смещая акцент с социального конфликта на межличностный.

Интертекстуальность в «Валентиновом дне» включает в себя центон из «Валентина и Валентины» М. Рошина, фрагментирование текста, стилистику ремарок и акцентируемое использование штампов. Ремарки несут особую смысловую нагрузку: их разговорный стиль позволяет включить в текст драмы образ автора, а также маркировать интертекстуальность, обнажить прием включения элементов инородного текста.

«ВАЛЕНТИН. (Валентине) Извини, нехорошо получилось.

ВАЛЕНТИНА. Валя, что с тобой, ты разговариваешь фразами из фильмов?

ВАЛЕНТИН. Годы бегут.

ВАЛЕНТИНА. Вот опять.» [Вырыпаев, URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/valentinesday/ru/>].

Штампы из кинофильмов возникают и во втором действии пьесы:

«ВАЛЕНТИН. Слушай меня внимательно, детка. И без фокусов, ясно? Если не хочешь, чтобы я твои мозги, мать твою, размазал по стенке. У тебя проблемы. Большие проблемы.

<...>

КАТЯ. Да, я тебя поняла. Только я не пойму, откуда ты таких слов набрался, видика что ли посмотрелся у Витьки?

ВАЛЕНТИН. Это язык будущего. Скоро все так разговаривать будут.» [Вырыпаев, URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/valentinesday/ru/>].

И, наконец, уже в финале Валентин и Валентина заговаривают лубочными фразами в подчеркнуто мажорном, казенно-оптимистичном советском стиле:

«ВАЛЕНТИН. Спасибо тебе за все.

ВАЛЕНТИНА. И тебе за все.

ВАЛЕНТИН. Валька, дай руку.

ВАЛЕНТИНА. На, Валька, руку.» [Вырыпаев, URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/valentinesday/ru/>].

Здесь важно отметить, что текст пьесы сам акцентирует использование штампов и клише именно в качестве элементов того «вторичного языка», из которого уже выветрился живой смысл. Постмодернистская саморефлексивная игра со стилями, цитированием и лексикой позволяет обратиться к узнаваемому культурному коду и одновременно парадоксальным образом снять вторичность, заявить, что постмодернистский текст – это не реплика, а конструкция из готовых фрагментов тех самых раздробленных культурных кодов. Стилистая и лексическая неоднородность обусловлены тотальной ироничностью такого текста, и на примере «Валентинова дня» срабатывают практически все формальные показатели эстетики постмодернизма.

Если в первом действии значительный процент текста отведен под цитирование фрагментов из «Валентина и Валентины», то во втором действии такие вставные сцены полностью отсутствуют. «Как всякий «текст в тексте», она [цитата.– М.Ч.] по общесемиотическому закону наделяется в читательском восприятии повышенной условностью, то есть некоторой фиктивностью. Повышенная, по сравнению с вольным пересказом, достоверность *слов* ведет к

снижению достоверности излагаемых *событий*» (курсив в оригинале) [Зенкин, 2012, с. 151]. Цитирование в пьесе Вырыпаева работает как рецепция оригинального текста и одновременно как маркер контраста между изображаемым временем и развитием персонажей: молодые, полные жизни и надежд герои Рощина резко противопоставлены старым и циничным героям Вырыпаева. Цитаты из Рощина в пьесе отграничены подзаголовками:

«ПРОИЗНЕСЕНИЕ ВАЛЕНТИНОМ И ВАЛЕНТИНОЙ ПРОСТЫХ СЛОВ ИЗ ПЬЕСЫ ПРОШЛОГО ВЕКА М. РОЩИНА» [Вырыпаев, URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/valentinesday/ru/>].

Романтичность содержания первой цитаты (признания в любви) резко контрастирует с содержанием вырыпаевского диалога, который врывается в рощинский текст бытовым цинизмом и физиологией:

«ВАЛЕНТИНА. Вот так у нас было. Теперь-то, конечно, таких слов уже никто не произносит.

КАТЯ. (Сильно подвыпивши, о чем-то своем) А я ведь и до сих пор знаю, как любить. Валя, ты где? Куда пропала?

ВАЛЕНТИНА. Я в прошлом веке.

КАТЯ. Где? Говори громче, я на ночь вату с лекарством в уши вставляю.

<...>

Начинает доставать вату из ушей.» [Вырыпаев, URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/valentinesday/ru/>].

«Простые слова из прошлого века» – это не только характеристика цитаты, но и уровня всего текста целиком. «Валентин и Валентина» текстуально и семантически проще, нежели пьеса, написанная в начале двадцать первого века. Ретроспективность акцентируется также ремарками («Валит снег из прошлого века»). Постоянная апелляция к структуре «прошлого века» превращает сцепление «прошлый век» из маркера времени в некий локальный троп. К прошлому веку будут относиться цитаты, слова, реалии (снег, масло), однако вся эта структура проявляется только в варианте читаемого текста. Ремарки в «Валентиновом дне», работая как означающее автора, нарушают условность художественного текста. Этот же эффект создает Валентина в самом начале пьесы, обращая к залу:

«ВАЛЕНТИНА. (В зал) Сейчас я буду произносить слова прошлого века.» [Вырыпаев, URL: <https://vyrypaev.com/ru/plays/valentinesday/ru/>].

Текст не просто определяет сам себя как текст, он также обнажает собственные приемы, отмечая цитирование, условность, штампы и аллюзии.

Постмодернистская интертекстуальность в «Валентиновом дне» срабатывает несколько раз, давая разные эффекты. Это одновременно апелляция к культурному коду, игра с читателем и маркер отсутствия глубины. Пьесу можно читать как самостоятельное произведение, не зная, кто такой Рощин, и не читая оригинала, но тогда автоматически исключается значительный пласт смыслов. С другой стороны, этот пласт невозможно задействовать без понимания текстуальных узлов цитирования, а это значит, что читателю придется читать

два разных текста в определенной последовательности, воспринимать текст Вырыпаева в контексте другого текста – что опять же автоматически обуславливает несамостоятельность и рецептивность «Валентинова дня».

Помимо очевидной аллюзии на «Валентина и Валентину», Вырыпаев вводит в текст фрагмент стихотворения Иосифа Бродского (написанного ко дню рождения Анны Ахматовой в 1962 году), исполняемый «на блатной мотив и скверным голосом». Возникает интересная параллель: стихотворение 1962 года о двадцать первом «золотом» веке, который в художественном пространстве стихотворения «золотым» на самом деле не является, – и пьеса Вырыпаева, написанная в 2001 году, событийно находится в 2012. И в стихотворении, и в пьесе открывается разочаровывающее будущее, будущее обманутых ожиданий. Немаловажна и реализация аллюзии: текст Бродского исполняется пьяной женщиной на блатной мотив в качестве поздравления с днем рождения, хотя сама эта женщина пришла справить поминки по мужу. Культурный код распадается на разные составляющие и стирает границу адресности между элитарным и массовым, что отвечает постмодернистскому принципу нонселекции.

Пьеса Вырыпаева построена на эффекте обманутого ожидания, это многоплановый симулякр, где элементы оказываются нежизнеспособными пустышками вне пространства самой пьесы. Несуществующая цитата несуществующего философа в качестве эпитафии открывает сиквел «Валентина и Валентины», посвященный Рощину, однако рецептивность не срабатывает: пьеса Вырыпаева сообщает о совершенно других людях, о совершенно других темах и звучит в совершенно иной тональности. Романтический хэппи-энд Рощина отменяется и как завершение сюжета (Вырыпаев продолжает историю персонажей законченной пьесы), и как оптимистичная нота – никакого оптимизма нет в экспозиции «Валентинова дня».

То, что происходит с текстом Рощина, можно описать введенным Ф. Джеймисоном концептом обертывания, с оговоркой, что речь здесь идет не о критике, а непосредственно об интертекстуальности: «...один текст просто обертывается в другой, что производит парадоксальный эффект – простой образчик письма, абзац или иллюстративное высказывание, сегмент или момент, вырванный из контекста, – утверждается в качестве автономного, как своего рода самостоятельная единица <...>. Новый дискурс прилагает все усилия, чтобы ассимилировать «первичный текст» <...> в своей собственной субстанции, перекодируя его элементы, выдвигая на передний план всевозможные переклички и аналогии <...>.» [Джеймисон, 2019, с. 255–256]. Интертекстуальность как прием снимает компонент новизны произведения, так как сам факт повторения отсылает нас к постмодернистской идее отказа от нового. Однако при этом текст Вырыпаева, поданный как продолжение чужой пьесы, на деле обманывает ожидания и в этом ключе, так как рассказывает историю о совершенно других людях – ведь в персонажах «Валентинова дня» невозможно угадать персонажей Рощина. Здесь важно подчеркнуть игровой принцип, ведь заявленная интертекстуальность

фокусирует восприятие читателя через вполне конкретную оптику, и эта оптика в контексте данной пьесы оказывается совершенно недееспособной. Перенасыщение отсылками и прямыми цитатами позволяет автору выделить метатекстуальное начало произведения, которое должно восприниматься как пьеса о пьесе. Здесь актуализируется не столько содержание диалога с предшественником, сколько сам процесс «сотворчества», в который вовлекаются и зрители, которых приглашают таким образом в творческую лабораторию.

Наконец ружье – несомненная аллюзия на Чехова, артикулированная самим текстом: «Как у Чехова, в четвертом акте обязательно выстрелит», – хоть и стреляет, но оказывается незаряженным. С формальной точки зрения принцип драматургии соблюден, однако отсутствие обещанной пули обманывает ожидания – но лишь с одной стороны. Выстрел как акт насилия, как интенция к убийству срабатывает на уровне психологии: Валентина дважды стреляет в Катю, дважды подписывает ей смертный приговор, и тем самым демонстрирует свою готовность убить.

«Валентинов день», построенный на цитировании и аллюзиях, предвещает появление «Кислорода» – пьесы, в основу структуры которой положены цитаты-заповеди, и которая, в свою очередь, становится первой в своеобразном драматургическом триптихе.

Триптих из пьес с опорой на библейские персоналии является показательным и значимым этапом творчества раннего Вырыпаева. В них прослеживается художественная рецептивность сакрального текста с добавлением нового содержания и выводом произведения на иной стилиевой/смысловой уровень. «Функционирование библейской языковой картины мира в отрыве от идеи духовности и религиозности, в сочетании со стратегией шокирования читателя / зрителя, которая явственно присутствует в творчестве Вырыпаева, не является целенаправленной профанацией божественного смысла. Это скорее попытка вывести содержание на уровень экзистенциального мышления, попытка обнаружить вечные ценности в мире, погруженном в онтологический хаос и секуляризацию» [Курант, 2013, № 6, с. 221–222]. Здесь рецептивность, с одной стороны, обусловлена постмодернистским кризисом веры в авторитеты, критикой «объективных», «универсальных» истин и деканонизацией, что порождает буквально и физиологично выписанную попытку выйти из религиозной реальности, которая уже не способна удовлетворить современного человека. С другой стороны, в таком пристальном интересе к библейскому метанарративу мы видим нехарактерный для постмодернизма импульс к актуализации внимания к мифу, воспринимаемому как воплощение универсальной истины, как к способу поиска *новой* «универсальной» истины. Иными словами, обладая опытом постмодернистской культуры, современный автор ищет выход из постмодернистского тупика, отказываясь от тотального нигилизма, но сохраняя за собой право использования постмодернистского инструментария. Деидеологизация и осознание сложности мира, понимание невозможности осмыслить мир через четкие бинарные оппозиции дают толчок

эволюции эстетики, которая приходит к переносу восприятия на новый уровень через колебание между «идеологической наивностью модернизма и циничным лицемерием его антиномичного внебрачного ребенка» [Тернер, URL: <https://metamodernizm.ru/manifesto/>].

Отсылки к библейским сюжетам и персонажам в произведениях о современности как и исторические романы, по Джеймисону, предполагают мобилизацию уже имеющихся знаний и, следовательно, «учреждают нарративную диалектику между тем, что читатель “знает” и изображаемым образом» [Курант, 2013, с. 122]. Настойчивое обращение к библейским сюжетам неслучайно. С одной стороны, это постмодернистская апелляция к культурному коду, а с другой – ренессанс интереса к «вечному». Последнее характерно для новой эстетики, в которую, как мы считаем, эволюционирует постмодернизм. То, что мы пытаемся осмыслить как постмодерн, ускользает из системы и заставляет задуматься над разработкой новой классификации, инициирует осмысление новой культурной доминанты, для номинации которой мы используем введенный Т. Вермуленом и Р. ван ден Аккером термин «метамодернизм». Это новая парадигма мышления, для которой характерно снятие тотального цинизма и интенция к возрождению архетипического, интереса к «универсальному», к великим нарративам. «Мы не утверждаем, что все постмодернистские тенденции завершены и окончены. Но мы полагаем, что большинство из них принимают иную форму и, что более важно, новый смысл, новое значение и направление. <...> Метамоде́рн составлен из напряжения, нет, из двойного послания модернистского стремления к смыслу и постмодернистского сомнения в смысле этого всего» [Vermeulen, 2010, V.2, p. 4–6]. Здесь мы видим манифестацию одного из основных принципов метамодернизма – осцилляции как в общем плане эстетики, так и непосредственно между сомнением и поиском смысла. Это прямое наследие постмодернизма, который предлагает культ неясности и условность всякой истины. Сомнение, закономерно вытекающая из осцилляции, становится еще одним эстетическим принципом направления, что свидетельствует об изменении самого субъекта восприятия: если раньше мы обреченно принимали условность истины и непознаваемость, то теперь мы наблюдаем попытку выйти на новый уровень осознанности.

«Кислород», вышедший в 2002 году как уникальное явление в российской драматургии, был «принципиально новым типом театрального высказывания» [Липовецкий, 2012, с. 328]. Новаторство заключается прежде всего в форме: текст пьесы разделен на десять «композиций», каждая из которых имеет название, начинается с цитаты из Нагорной проповеди и является поэтическим осмыслением библейских заповедей в контексте современного мира. Вырыпаев использует культурологическое цитирование одновременно как постмодернистскую интертекстуальность и как актуализацию интереса к мифологическому метанарративу, характерную уже для метамодернизма. Мы наблюдаем игру со смыслами, их углубление. Цитата переходит в ответ на эту цитату, ее прочтение, контраргумент, интерпретацию. Показательно самое начало пьесы:

«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, 2019, Т. 1, с. 13].

Эмоциональный надлом сплетается с язвительной иронией. «Он» не слышал первую – самую главную – заповедь, потому что был в плеере. В одном только этом образе разворачивается целая галерея смыслов: сатирический образ равнодушного и ограниченного человека, ничего не слышащего из-за наушников; глухота современного человека к самым важным вещам, к самым основам мира; намеренное отгораживание себя и своего внутреннего мира и от мира внешнего; перенос значимости – музыка в плеере важнее библейской заповеди; новая мораль, отметающая старые догматы... и так далее. Автор задает пространство для бесконечной галереи интерпретаций, возможность поиска индивидуального прочтения – или принятия всего комплекса разрозненных вариантов.

Вырыпаев переосмысляет и трансформирует библейский миф: в «Кислороде» и затем в «Июле» он вскрывает «истинность» библейского высказывания, заставляя персонажей воплощать сакральный текст буквально, и таким образом доводит это высказывание до абсурда в контексте современной действительности. В Композиции 2 («Саша любит Сашу») Санек, поняв, что смотрит на свою жену только с похотью, убивает ее лопатой, а обуславливается этот жест заповедью:

«Поэтому, если правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя; ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело было ввержено в геенну. И если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, тоже именно поэтому. Поэтому, именно поэтому Санек из маленького провинциального городка, поняв, что больше не смотрит на жену свою с возделением, а только с похотью, схватил лопату, и сперва ударил ее по груди, прекратив танцы ее легких, потом краем лопаты рассек ей глаз, а после отрубил ей руку, ибо пусть лучшие страдают члены, чем все ее, впрочем, не очень-то уж красивое тело ввержено будет в геенну огненную» [Вырыпаев, 2019, Т. 1, с. 18].

«Кислород» использует только незакавыченное цитирование известных мест из сакрального текста, которое ложится в основу межтекстуальной игры и служит как метод формулирования непосредственно авторского высказывания.

«Бытие № 2» (2004) продолжает развивать направление художественного размышления, заданное «Кислородом». Пьеса организована как «текст в тексте», драматическая диалогичность перемежается зачитыванием «писем» и «комическими куплетами пророка Иоанна». Прозаический текст представлен с делением на короткие акцентные строки – как поэтический. В «Бытии № 2» отсутствует сюжет; это диалог душевнобольной женщины с психиатром о существовании бога и смысле бытия. Шизофренические диалоги циклично сводятся к двум тезисам: бог утверждает, что его не существует, а жена Лота спорит с ним и говорит, что всегда есть «что-то еще», в конце же герои садятся в ракету и улетают.

В первой сцене по сценарию зачитывается текст И. Вырыпаева, в котором объясняется, что «автор пьесы» Антонина Великанова – «пациентка психиатрической больницы, ее диагноз – острая шизофрения». Далее зачитывается «письмо» Антонины, якобы переданное Вырыпаеву вместе с пьесой:

«<...> я решила написать почему-то именно для театра. Наверное, потому что, как сказал Шекспир, «весь мир театр, а люди в нем актеры». Я поняла, что это значит, надеюсь, что мое понимание передастся и зрителям». [Вырыпаев, 2008, с. 55]

Здесь мы видим цитирование известного афоризма, которое используется автором как прием многоплановой языковой игры: это и актуализация фигуры Шекспира, и цитация, и автоартикулирование условности художественного текста.

Отправной точкой пьесы становится цитата из Ветхого Завета – Бытие, 19. Жена Лота, нарушив запрет Бога, обернулась и стала соляным столпом.

«II. сцена (текст библейский, ремарки А. Великановой)

ПРОЛОГ

Черные тучи закрыли небо. Черная ночь. Гром и молния. Адский ливень.

ТАИНСТВЕННЫЙ ГОЛОС:

Когда взошла заря, Ангелы начали торопить Лота, говоря: встань, возьми жену твою и двух дочерей твоих, которые у тебя, чтобы не погибнуть тебе за беззакония города.

И как он медлил, то мужи те [Ангелы], по милости к нему Господней, взяли за руку его и жену его, и двух дочерей его, и вывели его и поставили его вне города.

Когда же вывели их вон, то один из них сказал: спасай душу свою; не оглядывайся назад и нигде не останавливайся в окрестности сей; спасайся на гору, чтобы тебе не погибнуть.

И пролил Господь на Содом и Гоморру дождем серу, и огонь от Господа с неба,

и ниспроверг города сих, и всю окрестность сию, и всех жителей городов сих, и [все] произрастания земли.

Жена же Лотова оглянулась позади его, и стала соляным столпом.

И вот уже ветер разогнал тучи, и на ночном небе появилась огромная серебряная луна.» [Вырыпаев, 2008, с. 57–58]

Постмодернистская драма апеллирует к культурному бэкграунду зрителя/читателя, используя реальные и вымышленные библейские цитаты, а также «авторские» куплеты фривольного содержания в исполнении «пророка», призванные, по утверждению «И. Вырыпаева», разбавить трагический пафос так, как это происходило во время постановок античных трагедий. Таким образом, через аллюзию на античный театр, драматург включает семантику древнего жанра в его исконном виде.

В связи с этой авторской привязкой к античной трагедии М. Липовецкий и Б. Боймерс определяют природу жанра пьесы Вырыпаева как мениппею со ссылками на М. М. Бахтина – «прообраз карнавальных жанров» [Липовецкий, 2012, с. 336] – и оговоркой, что мениппейная традиция проявляется также и в

«Кислороде», так как актуализирует постмодернистские опосредования. Мы считаем, что это спорное утверждение в свете критики концепции мениппеи и «памяти жанра» М. Л. Гаспаровым [Гаспаров, 1992, № 1, с. 115], тем не менее, если принять предложенные Бахтиным формальные признаки мениппеи за аксиому, то тексты «комических куплетов пророка Иоанна», являющихся архаичным театральным приемом, безболезненно укладываются в эту систему анализа. Карнавальная традиция шокирующе откровенной телесности образов, грубой речи, обсценной лексики и подчеркнутой сексуальности явно прослеживается в куплетах, которые функционально снижают религиозный пафос драмы, деканонизируют содержание текста, буквально воплощая постмодернистский тезис «ничего святого».

Жена Лота и Бог накладываются на образы Антонины Великановой как пациентки и Аркадия Ильича как доктора, а те – на фигуры якобы реальных лиц и их исполнителей.

В контексте интертекстуальности следует упомянуть также и то, что через нее Вырыпаев переосмысляет и трансформирует библейский миф. В «Бытии № 2» сакральный метанарратив актуализируется через цитирование Книги Бытия и рецепцию персонажей, а затем переосмысляется через абсурдистский теологический диспут в клинике для душевнобольных. В рамках языковой игры Вырыпаев апеллирует к культурному бэкграунду реципиента через использование аллюзий на религиозный символизм: герои постоянно упоминают рыбу и крест в том или ином контексте. Наиболее яркий пример – в первом монологе Жены Лота:

«Вот вам и пример серой бесплодной рыбы, выловленной в начале прошлой недели, а концу следующей уже прогнившей с хвоста до самой головы. Здесь, в этом во всем, как и повсюду, как и в мельчайших подробностях мироздания, уже кроется крест. Во всем, буквально во всем кроется крест, куда бы ни обратили вы свой взор, повсюду нас будет преследовать тень этого странного креста» [Вырыпаев, 2008, с. 59]

Рыба – символ Иисуса Христа, и этот символ мы видим здесь в удвоенном варианте: Жена Лота сначала упоминает рыбу, а затем – крест. «Рыба» бесплодна и гниет, она выловлена еще в прошлом, но «тень странного креста» повсюду преследует человека – как религиозный пласт культуры глубоко укоренен в сознании современного человека вне зависимости от его на то воли. Игнорировать религиозный контекст невозможно, хотя в классическом, каноническом виде он уже не жизнеспособен – эта та идея, которую Вырыпаев осмысляет в своих ранних драмах, и особенно предметно – в триаде «Кислород – Бытие № 2 – Июль».

«Июль» (2006) замыкает «трилогию» и представляет собой очередной формально-семантический эксперимент: его можно условно назвать прозаическим текстом на грани драмы. Рецензенты постановки часто указывали на корреляцию с «Шумом и яростью» У. Фолкнера, реже – с «Москвой – Петушками» В. Ерофеева. Содержательно «Июль» – это автобиографичный полубредовый монолог сумасшедшего, то есть *буквальном смысле* «история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости, но лишенная всякого смысла».

Елена Курант в одной из статей с подачи самого Ивана Вырыпаева рассматривает героя «Июля» как аллюзию на Иова и проводит параллель между структурой пьесы и структурой житийного жанра, а также выстраивает символическую связь между обрядом Евхаристии и актами поглощения, которые производит герой. Персонаж оказывается вовлечен в структурные отношения между текстом пьесы и аллюзией на библейский дискурс. Петр погружается в пучины безумия и насилия, совершает чудовищные преступления, некоторые из которых развернуты под углом благого намерения: он убивает священника от любви, от любви же убивает медсестру; убийство собак сочетается в нем с жалостью к отравленным в церкви крысам. Убийства и жестокость в сознании героя коррелируют с ритуалами и традициями, доведенными до абсурда через языковую игру с лексическими значениями.

На примере рассмотренных драм Ивана Вырыпаева можно проследить движение эстетики эпохи, реализующейся в эстетике конкретных произведений искусства. Постмодернистская идея отсутствия новизны для Вырыпаева не работает: на материале старого (библейские мотивы, моноспектакли, чужие тексты) рождается принципиально новая форма и новое прочтение: «Если это цитата, то не отсылка, а присвоение, если роль – то не разыгрывание, а становление другим, проживание» [Венкова, 2018, № 32, с. 207]. Драматургия Вырыпаева не признает себя вторичной – и в этом мы видим начало выхода из эстетики постмодерна, усложнение формально постмодернистского текста на идейно-содержательном уровне.

Использование разных пластов интертекстуальности является отличительной чертой ранней драматургии Ивана Вырыпаева. Наиболее интересным с точки зрения рецепции чужого текста образцом является пьеса «Валентинов день», написанная как фиктивное «продолжение» пьесы М. Рощина «Валентин и Валентина». В более поздних работах – триаде интонационно связанных друг с другом пьес «Кислород», «Бытие №2», «Июль» – автор обращается к библейскому метанарративу через аллюзии и незакавыченное цитирование библейского текста, что обусловлено идейно-содержательной направленностью драм. Здесь происходит усложнение эстетики, и интертекстуальность, внешне поданная как постмодернистский прием, отличается серьезностью отношения к цитируемому тексту и отсутствием коннотации циничности и насмешки по отношению к источнику – что не характерно для эстетики постмодернизма. Такая смена ракурса и интенция автора поставить вопрос о возврате к универсальным фундаментальным темам и ценностям через оптику постмодернистской интертекстуальности говорит о принципиальном смещении эстетических установок восприятия в культуре и искусстве начала XXI века, об усталости от эпохи тотального циничного нигилизма и интуитивном поиске новых художественных решений с учетом уже имеющегося культурного опыта решений постмодернизма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Венкова, А. В. Политики идентификации в искусстве метамодернизма / А. В. Венкова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. – № 32. – С. 203–213.

Вырыпаев, И. А. Бытие № 2 / И. А. Вырыпаев // Новая драма: [пьесы и статьи] / [вступ.ст. Е. Ковальской]. – Санкт-Петербург: Сеанс; Амфора, 2008. – 511 с. – (Серия «Могучие кучки»).

Вырыпаев, И. Валентинов день / И. Вырыпаев. – URL: <https://vyurypaev.com/ru/plays/valentinesday/ru>. (03.06.2021).

Вырыпаев, И. А. Пьесы / И. А. Вырыпаев. – Москва: ИПК Парето-Принт, 2019. Т. 1. – 319 с.

Гаспаров, М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX в. / М. Л. Гаспаров // Вторичные моделирующие системы. – 1992. – № 1. – С. 111–114.

Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. Изд. второе, испр. / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова / Ф. Джеймисон. – Москва: Изд-во Института Гайдара, 2019. – 816 с.

Зенкин, С. Н. Работы о теории: Статьи / С. Н. Зенкин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 560 с.

Курант, Е. Библейские реминисценции в пьесах Ивана Вырыпаева Июль и Бытие / Е. Курант // Źródła humanistyki europejskiej. Iuvenilia Philologorum Cracoviensium. – 2013. – № 6. – С. 219–230

Липовецкий, М. Перформансы насилия: Литературный и театральные эксперименты «новой драмы» / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.

Тернер, Л. Манифест метамодерниста / пер. А. Гусев / Л. Тернер. URL: <https://metamodernizm.ru/manifesto>. (26.02.2020).

REFERENCES

Dzhejmison, F. Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma. Izd. vtoroje, ispr. / per. s angl. D. Kralechkina; pod nauch. red. A. Olejnikova / F. Dzhejmison. – Moskva: Izd-vo Instituta Gajdara, 2019. – 816 s.

Gasparov, M. L. M. M. Bahtin v russkoj kul'ture XX v. / M. L. Gasparov // Vtorichnye modeliruyushchie sistemy. – 1992. – № 1. – S. 111–114.

Kurant, E. Biblejskie reminiscencii v p'esah Ivana Vyrypaeva Ijul' i Bytie / E. Kurant // Źródła humanistyki europejskiej. Iuvenilia Philologorum Cracoviensium. – 2013. – № 6. – S. 219–230.

Lipoveckij, M. Performansy nasiliya: Literaturnyj i teatral'nye eksperimenty «nojvoj dramy» / Mark Lipoveckij, Birgit Bojmers. – Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. – 376 s.

Terner, L. Manifest metamodernista / per. A. Gusev / L. Terner. – URL: <https://metamodernizm.ru/manifesto>. (26.02.2020).

Venkova, A. V. Politiki identifikacii v iskusstve metamodernizma / A. V. Venkova // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie. 2018.– № 32.– S. 203–213.

Vyrypaev, I. A. Bytie № 2 / I. A. Vyrypaev // Novaya drama: [p'esy i stat'i] / [vstup.st. E. Koval'skoj].– Sankt-Peterburg: Seans; Amfora, 2008.– 511 s.– (Seriya «Moguchie kuchki»).

Vyrypaev, I. Valentinov den' / I. Vyrypaev.– URL: <https://Vyrypaev.com/ru/plays/valentinesday/ru>. (03.06.2021).

Vyrypaev, I. A. P'esy / I. A. Vyrypaev.– Moskva: IPK Pareto-Print, 2019. T. 1.– 319 s.

Zenkin, S. N. Raboty o teorii: Stat'i / S. N. Zenkin.– Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.– 560 s.