

**Биргит БОЙМЕРС,  
Марк ЛИПОВЕЦКИЙ**

## **«БОГ—ЭТО КРОВЬ»: ТЕАТР И КИНЕМАТОГРАФ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА**

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

*И.Вырыпаев. «Сны»*

Имя Ивана Вырыпаева прочно связано с «Новой драмой» (далее—НД)—движением с несколько нечеткими очертаниями, объединяющем молодых драматургов, режиссеров и актеров. Официальной датой рождения «Новой драмы» стал 2002-й год, когда МХАТ и «Золотая маска», руководимая в то время Эдуардом Бояковым, провели первый фестиваль «НД», с тех пор ставший ежегодным. Впоследствии фестиваль проходил в театре им. Ленсовета в Петербурге (2004), в Мейерхольдовском центре (2005) и в театре «Практика» (с 2006 г.) в Москве.

На формирование НД весьма сильно повлияла техника документально-го вербатима. Первое знакомство с вербатимом происходит в 1999 году на семинарах, организованных лондонским театром «Ройял Корт» и Британским советом: в этих семинарах участвовали многие будущие активисты НД. Театральный вербатим предполагает исследование маргинальных субкультур и социальных групп, направленные на поиски дискурсов, альтернативных истеблишменту и гламуру. В 2001 году возникает Театр.doc как площадка, в первую очередь предназначенная для спектаклей-вербатимов. Наряду с чисто социальными эффектами от представлений из жизни бомжей, мигрантов, жертв инцеста, заключенных и т.п., спектакли-вербатимы представляли новый тип отношений с языком. Этот театр демонстративно отказывался от условностей не только культурной и отшлифованной, но и письменной речи, возвращаясь к устному слову—непосредственному и в то же время наполненному различным словесным мусором—от повторов, слов-паразитов до мата. Мат становится важнейшей формой выражения фрустрации и агрессии, но он также играет роль экспрессивных связей и междометий, заполняющих пустоты повседневной речи—тем самым обнажая ее тайную агрессивность и внутреннюю бессвязность. Эти характеристики современного языка точно запечатлены в диалогах из пьес и фильмов, родившихся в рамках НД.

В таком театре современный язык, а точнее, социально маркированная речь становится главным предметом перформанса, оттесняя в второй план характеры и драматический конфликт. Актер идентифицирует себя не с характером, но с дискурсом. В этом отношении спектакли НД напоминают фольклорные представления эпических поэм, былин или саг. Впрочем, вербатимные «саги» отличаются от классических еще и тем, что в их центре располагаются не герои, но жертвы. Характерные квазиэпические повторы, разворачивающиеся в пространстве «вербатимной» речи, закрепляют происходящее на сцене в памяти зрителей, однако одновременно дереализуют события. Неуловимость реальности, драматический разрыв с нею скорее обостряется, чем преодолевается в спектаклях и фильмах этого направления. События в этом театре совершаются не в социальной реальности, от которой герои чаще всего отрешены, а в языке, но именно поэтому они так невыразимо кошмарны.

Театр.doc, наряду с театром «Практика» (создан в 2005-м году, руководитель—Э.Бояков)—оба театра расположены в одном и том же здании в Трехпрудном переулке—плюс Центр драматургии и режиссуры, которым руководил недавно скончавшийся Алексей Казанцев,—вот главные площадки «Новой драмы». Однако это движение вышло за пределы лабораторных экспериментов, прежде всего в театральных постановках Кирилла Серебренникова, начинавшего работать в Москве в рамках НД, но быстро завоевавшего и другие сцены. Особенно важными оказались серебренниковские спектакли по пьесам Василия Сигарева («Пластилин») и братьев Пресняковых («Терроризм» и «Изображая жертву» во МХАТе). Вскоре после этих театральных постановок Серебренников поставил два фильма на основе пьес Пресняковых—«Постельные сцены» и «Изображая жертву» (последний был удостоен Гран-при на Римском кинофестивале в 2006 году). С «Новой драмой» также связан кинорежиссер Борис Хлебников, работавший с драматургом Александром Родионовым над сценариями для своих фильмов «Свободное плавание» и «Сумасшедшая помощь»: эти фильмы несут на себе отчетливый след работы Родионова в области вербатима и его знакомства (как переводчика Марка Равенхилла) с современной британской драмой. Из эстетики «Новой драмы» вырастает и фильм Сергея Лобана «Пыль», спродюсированный Кинотеатром.doc.

Переход «новой драмы» в «новое кино» отразился и в структуре фестивалей этого направления. Эти фестивали все чаще включали в себя программы короткометражных и документальных фильмов. Первая такая программа состоялась на фестивале 2004-го года, причем отбором картин занимался Борис Хлебников. Из этих программ, в свою очередь, вырос фестиваль Кинотеатр.doc, впервые проведенный в 2005-м году и организованный Михаилом Синевым, бывшим продюсером «Золотой Маски». Кинотеатр.doc стал выступать как продюсер ряда фильмов и в целом поддерживал стремление к документальности, напоминающее о принципах датской «Догмы».

Из этого краткого и неполного обзора видно, что театр и кино по мере развития НД оказались в равной мере важными и взаимообогащающими сторонами этого движения. Более того, мы полагаем, что инновационный

импульс, импульс обновления, связанный с «Новой драмой», в последние годы затухает в театре, но сохраняется и обогащается в кино, создаваемом «воспитанниками» «Новой драмы».

Иван Вырыпаев—один из таких «воспитанников». Он в 2002-м дебютировал в рамках фестиваля «НД» спектаклем «Сны», поставленным им с Иркутской труппой по собственной пьесе, а затем прославился такими постановками, как «Кислород» и «Бытие № 2». «Кислород» был признан лучшим спектаклем на фестивале «НД 2003» и получил в 2004-м «Золотую маску» в разделе «Новация», а затем и широко ставился в Европе. С этого момента Вырыпаев—как драматург, актер (исполнитель своих текстов) и позднее кинорежиссер—стремительно входит в моду. В разных театрах ставятся его ранние пьесы («Город, где я», «Валентинов день», «Сны»). Его пьеса «Бытие № 2» в постановке Виктора Рыжакова (он был и режиссером «Кислорода») с Вырыпаевым, исполняющим зонги, завоевывает главный приз фестиваля «НД 2005» и участвует в престижном фестивале NET (New European Theatre). В 2006-м его дебютный кинофильм «Эйфория» получает «Малого Золотого льва» на Венецианском кинофестивале. В том же году драматург выпускает новую пьесу «Июль». Также поставленный Рыжаковым в театре «Практика» этот спектакль представляет собой монолог 62-летнего маньяка-убийцы, исполняемый Полиной Агуреевой (актрисой «Мастерской Петра Фоменко», сыгравшей также одну из главных ролей в «Эйфории»). В 2009-м году Вырыпаев ставит фильм по своей пьесе «Кислород», а также спектакль «Объяснить!» по казахскому поэту Абаю Кунанбаеву.

### Вырыпаев и театр

Вырыпаев открыто декларирует сакральную функцию современного театра: «Меня интересует театр, который представляет собой некий сакральный акт»,—говорит он в одном интервью<sup>1</sup>, а его интервьюер добавляет: «Твои главные спектакли—“Кислород” и “Бытие № 2”—оба посвящены отношениям с Богом: в одном переключаются на современный манер библейские десять заповедей, в другом Бог и вовсе присутствует на сцене, доказывая, что его не существует. Как будто обе эти пьесы—это попытка построить диалог с Богом...»<sup>2</sup>

Для Вырыпаева объектом перформанса становится сам сакральный текст—и трансформации этого текста возникают в результате взаимодействия с личностью и опытом «исполнителя». С другой стороны, в сакральном тексте Вырыпаев находит ту «рамку», которая позволяет насытить, казалось бы, вполне современный нарратив ритуальными компонентами. Так, «Кислород»—это клубный перформанс на основе десяти заповедей. «Бытие № 2»—история Содомы и Гоморры в изложении пациентки психиатрической клиники Антонины Великановой. «Июль»—*исповедь* 63-летнего канибала, исполняемая женщиной. Налицо почти обязательный для Вырыпаева разрыв между словом и сценическим действием. Вырыпаев постоянно обыгрывает—и неизменно проблематизирует—разрывы между реальным и воображаемым, между цивилизацией и дикостью, шизофренией и психической нормой, гуманизмом и brutальным насилием.

Парадоксальным образом его герои не совершают выбор между этими оппозициями, а органически совмещают их в своем бытии. Они не задаются классическим вопросом «Быть или не быть», скорее их интересует другое: как быть и не быть одновременно? Трагедия у Вырыпаева рождается не из невозможности примирить противоположные состояния, но из нежелания современного человека осмыслить двойственность собственного бытия.

Вместе с тем спектакли Вырыпаева воплощают совершенно иное понимание сакрального, чем, предположим, театр Анатолия Васильева или Бориса Юхананова. У Вырыпаева мистерия создается не путем ритуализации театрального действия,—в его пьесах собственно действие предельно редуцировано—а путем словесной игры, словесных столкновений, порождающих конфликты на символическом уровне. Сакральное, интересующее Вырыпаева, явно не вписывается и в рамки традиционных религиозных дискурсов—с этой точки зрения, его драматургия открыто кощунственна и, более того, антирелигиозна. Ангелы у него не знают смысла жизни («Город, где я»), непочтительному обсуждению подвергаются важнейшие христианские заповеди («Кислород»), Бог отрицает собственное бытие и изгоняется матом («Бытие № 2»), христианское просветление героя выражается в пытке и убийстве священника («Июль»).

Вырыпаев не столько испытывает современный мир, с его насилием и пошлостью, вопросом о Боге, сколько испытывает Бога—условиями современного существования. Драматург и сам осознанно отделяет свои поиски сакральности от лишенной сомнений веры в Бога—как раз наоборот: Бог—это центральная *проблема* его драматургии. В ответ на замечание Марины Давыдовой о том, что трудно припомнить современных русских драматургов, в текстах которых так часто встречается слово «Бог», Вырыпаев говорит: «Я просто имею в виду, что нахожусь вне теизма, вне концепции мира, которая подразумевает некоего Бога (кстати, в буддизме такой идеи нет). Но я не отрицаю, конечно, наличие духовной составляющей бытия. И потом—я уважаю чувства верующих. Но, к сожалению, в нашей стране как раз попираются права неверующих. Начиная от телепередач всяких и заканчивая запрещением гей-парада. <...> Когда я произношу слово “Бог”, я не лицемерю, не кокетничаю, потому что знаю: есть такая проблема—Бог. Она есть для всех—независимо от того, атеист ты или нет. Что может быть важнее этой проблемы? Она причина многих бед, но и многих радостей»<sup>3</sup>.

На наш взгляд, именно парадоксальная художественная философия сакрального—богоборческая, но не атеистическая—становится мотором театра и кинематографа Вырыпаева. Как и у других авторов «Новой драмы», сакральное у Вырыпаева неотделимо от насилия—показательно, что именно в тех текстах, где насилие присутствует как означающее («Кислород», «Бытие № 2», «Июль», «Эйфория», в меньшей степени—«Валентинов день»), мистериный эффект оказывается наиболее осязаемым. Драматургия Вырыпаева всегда остро субъективна,—недаром его, особенно после «Кислорода», часто сравнивали с Гришковцом,—и ее субъекты—носители все той же, зыбкой и агрессивной, «негативной идентичности». Однако у Вырыпаева, в отличие от других авторов НД, негативная идентичность вы-

водится из социального контекста и помещается в контекст философский: его персонажи, действительно, всегда ведут диалог с Богом, а вернее, создают Бога по *своему* образу и подобию.

«По-настоящему интересно только незримое»<sup>4</sup>,—говорит Вырыпаев. Его философия не рациональна—она в принципе практически не поддается рационализации, поскольку ее предметом является невыразимое, то, что находится за пределами языка. Означаемое этой философии—собственно, сакральное—и возникает только и исключительно в процессе разворачивания вырыпаевских перформансов: оно рождается из столкновений смысла слов и интонации, с которой слова произносятся, из сопряжения различных фрагментов текста, из конфликтов между формой и семантикой, между словом и изображением (в кино).

### **«Кислород», или Разговоры о свободе**

Ранние пьесы Вырыпаева «Сны» (2000) и «Город, где я» (2001) еще находятся на границе литературы и юношеского самовыражения—они пронизаны заимствованиями и влияниями, в диапазоне от французских сюрреалистов до позднесоветских мультфильмов, и представляют собой эксперименты на грани лирической прозы, верлибра и очень незначительной драматизации. Более зрелая пьеса «Валентинов день» (2002)<sup>5</sup>, написанная как «некое продолжение пьесы М.Рощина “Валентин и Валентина”, а точнее мелодрама с цитатами...» (из подзаголовка), демонстрирует способность автора играть с чужим стилем и словом (в данном случае стилем шестидесятилетней романтической драмы), изящно строить композицию, создавая кинематографические «наплывы» внутри театральной сцены. Но само действие, в котором бывшие возлюбленная и жена умершего двадцать лет тому назад Валентина каждый год в день его смерти выясняют отношения друг с другом, попеременно стреляя друг в друга из ружья и плача друг у друга на груди, напоминало великое множество сходных сюжетов.

«Кислород» же представлял собой принципиально новый тип театрального высказывания: разложенный на два голоса рэп на самые что ни на есть «вечные темы». Каждая из десяти частей этой странной пьесы начинается с цитаты из Нагорной проповеди (плюс одна—из Моисеева закона) и строится как поэтическая проблематизация этих авторитетных истин. Пьесу многие провозгласили «манифестом поколения», хотя манифестными здесь были скорее вопросы по поводу символов веры, чем собственно верования и убеждения «поколения».

Что же такое «кислород», который оказывается главной ценностью для поколения Вырыпаева—первого постсоветского поколения (в 1991-м году автору пьесы было 17 лет)? Поколения, по логике автора, преданного и проклятого злобным и лицемерным Богом: «Это поколение,/ на головы которого где-то/ в холодном космосе/ со стремительной скоростью летит/ огромный метеорит»<sup>6</sup>.

Подчас Вырыпаев пытается дать прямые ответы на этот вопрос, и сам понимает, как плоско и неубедительно звучат такие попытки: 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. <...> ОНА: Если я произнесу это

слово вслух, то получится пошло и всем станет стыдно за меня. Давай, ты первый. ОН: У меня то же самое. Ты начни, а я продолжу. <...> ОНА: Со-  
весть. ОН: И для меня то же самое»<sup>7</sup>.

Более интересно, как Вырыпаев отвечает на этот вопрос самим актом проблематизации христианских заповедей. Столкновение «не убий» с витальной потребностью в «кислороде» образует стержневой конфликт всей пьесы. Сюжетным ядром пьесы становится история бандита Санька из подмосковного Серпухова, убившего и разрубившего лопатой на куски свою жену. Сделал он это оттого, что влюбился в московскую девушку Сашу:

И когда он понял, что его жена  
не кислород, а Саша кислород,  
и когда он понял, что без кислорода  
нельзя жить, тогда он взял лопату  
и отрубил ноги танцорам, танцующим  
в груди его жены<sup>8</sup>.

Однако это событие лишь дает толчок для авторского нарратива, временами переходящего в диспут с партнершей по сцене о том, насколько христианские заповеди приложимы к нему самому и его поколению.

Относительность других заповедей—по крайней мере, для сознания ведущих и персонажей их рэпа— раскрывается в микросюжетах, замкнутых в пределах «композиций», из которых состоит «Кислород». Так, евангельское «всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем» буквализируется в образе сердца, подобного «большой двуспальной кровати, простыни которой залиты семяизвержениями». А христианский рецепт борьбы с любовью («кислородным отравлением», по Вырыпаеву): «Если же 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 твое было ввержено в геенну. И если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну»,—оборачивается описанием убийства с расчленением:

...Санек из маленького  
провинциального городка, поняв,  
что больше не смотрит  
на жену свою с вожделением,  
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 лучше  
пострадают члены, чем все ее,  
впрочем, не очень-то уж красивое  
тело ввержено будет в геенну  
огненную<sup>9</sup>.

Центральная христианская заповедь: «...кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую; и кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду»,—сначала реализуется в образе девушки Саши, которая «без всякого суда скидывала с себя верхнюю одежду, если мужчина, который ей нравился, угощал ее “Московским ромом” с кока-колой»<sup>10</sup>. А затем рассказывается история, как эта Саша в ответ на то, что один из ее мужчин ударил ее по правой щеке, взяв кухонный нож, попыталась воткнуть его мужчине в лицо,—и то, как, защищаясь, он ударил ее по левой щеке. История эта превращается в парадоксальную максиму, становящуюся рефреном композиции:

ОНА: И когда ударили тебя по правой щеке, не подставляй левую, а сделай так, чтобы тебя ударили и по левой.

ОН: И когда хотят отсудить у тебя рубашку, сделай так, чтобы дали тебе 18 лет с конфискацией<sup>11</sup>.

Есть и сюжетные переключки между «композициями». Так, непрямым ответом на запрет прелюбодеяния становится композиция, построенная вокруг Моисеевой заповеди «Не сотвори себе кумира». Ведущий—его роль в московском спектакле исполняет сам Вырыпаев—заявляет: «...вот точно знаю, что один кумир у меня есть. <...> ОНА: И кто он, если не секрет? ОН: Да нет, ну абсолютно не секрет. Правда, это не “кто”, а “что”—это секс»<sup>12</sup>. Развивая эту тему, Он признается, что ему «трудно завестись с нелюбимой девушкой», хотя «с любимой» он заводится «с пол-оборота». И поэтому, как правило, с нелюбимыми он просто засыпает, а они думают, что он импотент. На вопрос партнерши: зачем же он спит с женщинами, которых не любит, Он отвечает: «Подожди, но ведь все мужчины так поступают. Даже самые верные мужья, если у них нет проблем со здоровьем, спят с нелюбимыми. Поверь!»<sup>13</sup> На предположение, что отсутствие «завода», вероятно, может быть объяснено действием «комплекса совести», Он реагирует: «Да в том-то и дело, что у меня нет совести. Ты же знаешь». В то же время Она, занимавшая как будто моралистическую позицию, признается, что тоже спит с разными мужчинами, но к каждому из них испытывает чувство некоторой любви. На что Он иронически замечает: «Это всего-навсего означает, что ты не спишь с нелюбимыми, в отличие от меня»<sup>14</sup>.

Вообще постоянный подрыв собственной «истины» является важнейшим условием высказывания в «Кислороде». Она (в московском спектакле эта роль была темпераментно сыграна Ариной Маракулиной) постоянно оспаривает партнера, иной раз уличая его во вранье и лицемерии, а однажды даже прямо покушаясь на его авторскую власть: «Я не могу так сказать, потому что ты специально не написал мне этого текста. Потому что, хоть ты и говоришь о всемирном добре и справедливости, однако же текст этого представления составлен так, чтобы звучала только твоя мысль, а другие мысли казались бы банальными в сравнении с твоим псевдоразумным мышлением»<sup>15</sup>.

Обобщая эти и другие стратегии вырыпаевского текста, можно предположить, что «кислород» синонимичен *инстинкту свободы*—свободы от заповедей, свободы от односторонних правд, от «великодержавного пафоса» и риторических заклиний, свободы алогизма, а главное—свободы любить и ненавидеть безоглядно, повинуюсь «нутрянному», «животному» драйву. Здесь, видимо, кроется и объяснение избранной Вырыпаевым формы—ведь именно рэп в современной культуре (причем, в русской даже в большей степени, чем в западной) соответствует не скованному ничем, кроме ритма, свободному самовыражению. Но рэп также ассоциируется с трансгрессивными формами социальности—гангстерами, молодежными бандами, сутенерами и т.п. Вырыпаев, думается, не исключает эту семантику из своего текста. Хотя бы потому, что Санек, убивший свою жену от большой любви, движим именно кислородным голоданием, и друзья у него «такие же бандиты, как и он»<sup>16</sup>. И насилие, присутствующее в «Кислороде» в диапазоне от драки между любовниками до даты 9/11, также производно от жажды «кислорода»: «Как одна цель у летчика,/ направляющего самолет в здание/ Торгового центра, и у пожарного,/ задыхающегося в дыму/ от гигантского взрыва./ Потому что и тот, и другой ищут/ кислород, один—/ чтобы не задохнуться от дыма,/ а другой—чтобы не задохнуться от несправедливости, правящей/ миром»<sup>17</sup>.

Надо сказать, Вырыпаев доводит эту мысль до логического конца. В финале пьесы (композиция № 9) в развитие слов из Нагорной проповеди о «сокровищах на небе», звучит разложенный на два голоса монолог о том, *что* существует «для главного». Нарочито противоречивый перечень оказывается подбором синонимов к понятию о «кислороде». Но в этом—подчеркнем—итоговом, перечне преобладают *означающие смерти*:

И самолеты—для главного, потому  
что они падениями своими  
исполняют предначертание судьбы.  
И люди—для главного, потому что  
они поступками своими приближают конец земли...  
И земля—для главного,  
так как в нее зарывают тела убитых  
на войне...  
И война—для главного...  
И ружья—для главного, потому  
что с помощью ружей ведется отчет  
погибших. А погибшие тем более  
только для главного....  
Для главного ученые  
совершают открытия, и бандиты  
расстреливают из автомата  
табачный ларек...  
Для главного торгуют кокаином,  
а я для главного утопила щенка  
в эмалированном тазу...<sup>18</sup>

К «главному» относятся и дети, и искусство, и разврат, и мат на заборе, и предательство. Но все-таки доминирует смерть. Потому что последовательно и бескомпромиссно реализуемый инстинкт свободы без границ неизбежно приводит к насилию, а в пределе—к смерти другого и самоуничтожению<sup>19</sup>.

В несовместимости витальной свободы с жизнью и состоит важнейшая мотивировка бунта вырыпаевских героев против Бога. В последней, десятой, композиции Вырыпаев оборачивает Христовы обличения лжепророков на Бога. Эта часть «Кислорода» начинается с цитаты из Нагорной проповеди: «Собирают ли с терновника виноград, или с репейника смоквы? Так всякое дерево доброе приносит и плоды добрые, а худое дерево приносит и плоды худые»<sup>20</sup>. Затем следует вопрос: «И если написано: “По плодам познавайте дерево”,—то что я могу сказать о дереве под названием “Бог”?...»; «Я плод этого дерева, по мне будут судить о том, худое это дерево или нет? <...> Я плод, по мне познают дерево. “А у плохого дерева и плоды плохие” <...> Значит, у меня плохой, очень плохой Бог. Если я плод дерева, и по мне будут судить о нем»<sup>21</sup>. Бог плох уже потому, что христианские заповеди оказываются ненадежным противовесом для жажды кислорода—потому что «смысл в том, чтобы даже после смерти дышать кислородом...»<sup>22</sup>

И если человечеству сказали  
«не убей», а кислорода вдоволь  
не предоставили, то всегда найдется  
Санек из маленького провинциального  
городка, который, для того чтобы  
дышать, для того, чтобы легкие  
танцевали в груди, возьмет  
кислородную лопату и убьет  
не кислородную жену. И будет  
дышать полными легкими<sup>23</sup>.

Идентичность, которую строит Вырыпаев в этой песне, тоже относится к разряду негативных. Но негативность здесь исключает любое «мы»—любые попытки объединения под квазисакральными символами: «сегодня вы пожмете копыто свиноматки, а завтра поверите в то, что каждый человек обязан защищать только свою родину. Ложь! Потому что “своя родина”—это жирная свинья, одетая в ожерелье из жемчуга, купленного на деньги твоих родителей...»<sup>24</sup> Вместе с тем, индивидуализм сознания вырыпаевского автора-актера носит почти отчаянный характер: отторжение любых grand narratives соседствует в нем с желанием придать своему экзистенциальному опыту универсальный характер. Это несколько инфантильное нищестанство, многим напоминающее об «Облаке в штанах» Маяковского, имеет и оборотную сторону. Кажется, герои Вырыпаева в своем раскованном исследовании «кислородной» свободы приходят к ужасному выводу о том, что взрослая жизнь как раз и состоит в отказе от кислорода, в (само)ограничении инстинкта свободы. Вырыпаев не может принять жизнь с рационаризованным кислородом, и весь его рэп кричит об этой невозможности. Ему легче признать свое поколение проклятым и преданным Богом, создавшим мир таким, что в нем нельзя дышать «полными легкими».

В фильме, который Вырыпаев снял на основе «Кислорода» (вышел на экраны в 2009 г.), он эффектно перевел язык клубного перформанса на язык музыкальных видеоклипов, построив фильм как альбом из десяти песен. Если в театральной версии «Кислорода» Вырыпаев сопрягает ритуал и его непочтительную «клубную» деконструкцию, то в киноверсии он прямо проецирует библейские заповеди на современные медийные языки молодежной культуры, тем самым создавая еще более радикальную зону взаимной проблематизации дискурсов. При этом визуальный ряд каждого клипа включает образы насилия, опровергающие именно ту заповедь, которой «посвящен» каждый из составляющих фильм музыкальных номеров. Используя в основном музыку группы «Markscheider Kunst», Вырыпаев накладывает еще одну жесткую композицию поверх структуры десяти заповедей: парадоксальным образом конфликт словесного (заповеди) и визуального (насилие) рядов фильма разрешается в фильме музыкальной гармонией, что соответствует и клиповому формату «Кислорода».

### **«Эйфория», или Мечта о трагедии**

«Эйфория»—фильм Вырыпаева, снятый по собственному сценарию, представляет собой еще одну версию его диалога с «твердыми», классическими формами. И в самом деле, структура фильма следует принципам греческой трагедии—ее сюжет укладывается в 24 часа (день, закат, ночь, восход, день); налицо единство места (берег Дона) и действия (одна сюжетная линия). Однако, по мысли Вырыпаева, в современной культуре нет места трагедии: «...конфликт высокой трагедии между человеком и роком сегодня невозможен, поскольку нет подлинного религиозного сознания»<sup>25</sup>.

Сюжет фильма крайне прост: Павел (Паха) влюбляется в Веру, которая замужем за Валерой. Когда Валера узнает об измене жены, он убивает Павла, который в это время плывет в лодке вместе с Верой за Верининой дочкой Машей. Лодка, пробитая пулями, тонет, увлекая мертвого Павла и еще живую Веру на дно Дона. Если в трагедии на первом плане—конфликт между человеком и судьбой, то в «Эйфории» источник трагедии кроется в неспособности человека совместить свою любовь (свободу, жажду кислорода) с повседневной жизнью.

Вырыпаев говорил: «Интересный опыт у меня был в лаборатории ЦОПа, печатающей фильм [«Эйфория»]. Одна команда занимается звуком, другая—изображением. Те, кто слышал только звук, ругаются: “Господи, какая чернуха. Кому это нужно?” Работающие с изображением тоже недовольны: “Красивая картина, чересчур красивая. Не хватает ей суровости жизненной”»<sup>26</sup>. Этот контраст между словом и изображением весьма показателен для эстетики «Эйфории», в которой символический ряд (преимущественно выраженный на визуальном уровне) и психологический (преимущественно—на словесном) сюжет сталкиваются друг с другом, создавая взаимную проблематизацию. На символическом уровне—почти в пантеистической манере—человек подчинен таким богам, как Дон, небо, поля, облака, звезды. Герои фильма не противостоят, а принадлежат пейзажу: поглощены, захвачены им и знают о власти природных сил над их жизнями. Не случайно герои фильма не вызывают пожарников, когда горит дом,—

дождь потушит. Мистическим смыслом веет и от деревьев, рядом с которыми совершаются важнейшие события в жизни героев: так, дерево рядом с домом, где вспыхивает любовь Павла и Веры, покрыто цветами, а дерево на берегу Дона, под которым спит Валерий, мертво. Магия чувствуется и в том, какую роль приобретают в фильме животные. С одной стороны, они как будто заражены страстями людей. А с другой, они—в полном соответствии с логикой анимизма—замешают собой человеческие состояния. Паха выплескивает свою ярость на козлов—но козлы, конечно, напоминают об античной трагедии, и козлиное меканье недаром сопровождает героев. Расстрел Валерой Пирата предвосхищает финал фильма. Коровы присутствуют и в эйфорическом видении Веры, и в ее рассказе о кошмаре: мире, как будто залепленном серой тиной, «как будто после наводнения». И Валера, закрепляя связь между коровами и эйфорией-катастрофой, убивает быка за минуты перед тем, как он начнет стрелять по лодке, в которой плывут Вера и Пашка.

В фильме, безусловно, отзывается и библейская притча о Савле, ставшем Павлом. Услышав глас Христа: «Савл, Савл! Почему ты преследуешь меня?» (Деян. 22:7), Савл становится Павлом, находит веру, его преступления прощены, но люди продолжают преследовать и, в конце концов, убивают его. Аналогичным образом вырыпаевский Павел находит Веру—и за это убит. Разница между верой в Христа и безумной страстью очевидна, но для Вырыпаева и то, и другое в *равной мере* воплощает жажду сакрального, трансцендентального. Эмоции, переживаемые его героями, подобны религиозной вере—они иррациональны, но предельно поляризованы: либо любовь—либо ненависть (не только у Паши, Веры, Валеры, но и у второстепенных персонажей). Паша и Вера не знают, что делать с охватившей их любовью, как жить с ней; Валера, напротив, твердо знает, что делать, когда остальные находятся в растерянности: когда собака кусает Машу, он отрезает ребенку палец и убивает собаку. Когда бык, как кажется пьяному Валере, агрессивно смотрит на него, он убивает быка. А когда он видит, что Павел увозит его жену, он стреляет в Павла. Если даже мы не обратим внимание на эпиграф к фильму, после сцены, в которой собака набрасывается на Машу, и за это застрелена, несложно догадаться, что случится с Павлом. Исход трагедии предопределен—но не судьбой, а человеком: человеческой ненавистью ко всему, что красиво, но не принадлежит ему.

Фильм разворачивается в беспредельности степи. Здесь нет четких направлений, прямых углов. Зритель нередко пребывает в такой же растерянности, как и персонажи, не знающие, куда им ехать, бежать, плыть... Так, когда Паша везет Веру в больницу за дочкой, они не только пропускают машину соседей, уже забравших ребенка домой, но и почему-то решают сначала плыть на лодке, а уже потом ехать на машине (кто бы мог подумать, что до города можно добраться на лодке?). Символом этого хаотичного пространства, а еще больше—потерянности героев, кажется, бессмысленно носящихся по степи, становится слепой, мчащийся на мотоцикле в начале и в конце фильма. В начале фильма, еще до титров, посаженный детьми за руль мотоцикла слепой сначала не понимает, что происходит, но постепенно получает все большее удовольствие от движения, кото-

рое в свою очередь становится все более хаотичным. Скорость, ветер, технология—все это сплетается с потерей направления, бесцельностью и явной обреченностью гонки вслепую.

Это состояние передано и визуальной поэтикой «Эйфории». Вооруженный 14-метровым краном, оператор Андрей Найденов создает образ безграничного и иррационального пространства. Степь в фильме, хоть и пересечена множеством дорог, явно не контролируется человеком (машины редки и их траектории нелогичны). Такое пространство представляет идеальную сцену для неуправляемых страстей, для свободы, превратившейся в волю. Камера с ускорением движется вдоль дороги, взмывает на панорамную съемку, чтобы затем упереться в затемнение, и с той же скоростью двинуться в противоположном направлении. По мере того, как нарастает хаос эмоций, траектория движений камеры также становится все более хаотичной, одновременно ускоряется ритм фильма—все чаще сцены с Пашей/Верой чередуются со сценами с Валерой, все резче меняется направление движения камеры, следующей за движущимися навстречу друг другу персонажами. Хаотическое это движение усиливается аккордеонной музыкой Айдара Гайнуллина, которая, по точному определению В.Кичина, «ведет за собою фильм и сообщает ему другое измерение. В ней два лейтмотива: один напоминает гул высоковольтных проводов (этот образ тоже есть в фильме), другой—в такой же мере русский перебор на гармонии, в какой и бандонеон Пьяццолы, отсылающий нас от России в мир и в космос»<sup>27</sup>.

В то же время мир, разбуженный любовью Веры и Пахи, обретает подлинно магические черты. В этом лиминальном состоянии все связано друг с другом: Вера, прячась в сарае, думает о Паше, и в это время пес откусывает палец ее ребенку; Валера поит дочку водкой, потому что «пьяные боли не чувствуют», и в следующем кадре Лида залпом выпивает полный стакан самогона, чтобы притупить боль от того, что она только что увидела; Валера сжигает дом, и тут же начинает дымиться мотор у Пашкиной машины. Здесь слово моментально превращается в действие: Вера остерегает дочку не гладить пса, потому что он пальцы откусит—вряд ли имея в виду, что пес на это способен: обычная страшилка для ребенка—но Пират, как будто услышав, действительно откусывает палец. Ради красного словца Лидина подружка угрожает своему парню, что, измени он ей, она бы вилку ему в грудь воткнула—а Лида немедленно осуществляет эту программу. В начале фильма Андруха, как заведенный, предупреждает Пашу: «Валерка тебя четвертует»,—и Валерка, хоть и не четвертует, но тратит не меньше десяти выстрелов на своего соперника.

Благодаря всем этим элементам, фильм обретает черты ритуала—ритуального прикосновения к сакральному. Неразрывная связь любви и насилия, катастрофы и красоты, счастья и крови—вот то сакральное, которое проступает в «Эйфории». Но достаточно ли этого для трагедии?

Думается, нет. Потому что трагедия предполагает *выбор героя*—выбор, который он/она так или иначе соотносит с логикой мироустройства—сопротивляясь или подчиняясь ей. Герои «Эйфории» никакого выбора не совершают—они захвачены вихрем и просто не в состоянии ему противостоять. Вихрь этот насыщает их легкие кислородом—тем самым, о кото-

ром Вырыпаев писал в своей пьесе. Страсть лишь материализует спавший в Вере с Пашкой инстинкт свободы. Но той же жадной кислородом, что и главные герои, движимы и остальные персонажи фильма: и Галка, которая с мечтательной улыбкой, сидя на краю дороги, говорит: «Я сейчас вон там за оврагом так классно поеблась!»; и Лида, которая задохнется, если не воткнет этой Галке в грудь вилку; и Валера, которого именно кислородное голодание заставляет сжечь дом и убить любовников...

Инстинктивная свобода—если она осуществлена—вызывает эффект гармонии с прекрасным миром вокруг. Отсюда и эйфория—от «кислородного отравления». Но мироздание, по логике Вырыпаева, катастрофично по своей природе, и его красота обманчива: кислорода, несмотря на бескрайний простор пейзажа, на всех не хватает, и эйфория одного неизменно оборачивается удушьем другого—удушьем, которое можно разрешить только насильем: вилкой в грудь или пулей в спину. Кислород непременно взрывается—и именно в этой неизбежности катастрофы, сопровождающей эйфорию, и скрыт жестокий закон бытия, это и есть вырыпаевский Бог-кровь.

Финальная сцена фильма логически завершает темпоральный разрыв, или эйфорию, несовместимую с жизнью. Река поглощает любовников. Вера лежит на дне лодки, еще живая, придавленная телом убитого Павла, и его кровь окрашивает ее белую рубашку, восстанавливая цвет того платья, что она носила в начале фильма. Вновь возникает слепой мотоциклист, отправившийся в свой безумный—последний?—путь в начале фильма, и это возвращение рифмуется с полным циклом, совершенным природой и возвращающей человека в руки Бога, тихого, но, как известно, весьма кровавого Дона. Это бог, действительно, созданный по образу и подобию героев, и его жестокость лишь отражает и преумножает их слепоту и их потерю ориентации в мире.

\*\*\*

Этот разрыв—между свободой и ее невозможностью, между «Я—бог» (самоутверждение) и «я—жертва» (самоунижение и самопожертвование)—воплощает непреодолимый конфликт между человеком и миром, конфликт, который чаще всего ведет к насилию или выражается через него («Бог—это кровь»). Исключением или, быть может, попыткой выкарабкаться из этой безвыходной ситуации становится спектакль «Объяснить!» (2009), в котором Вырыпаев неожиданно обращается к творчеству казахского поэта Абая Кунанбаева, известного разве что выпускникам советских филфаков в качестве основоположника казахской словесности и героя невыносимо скучного романа Мухтара Ауэзова (опять же основоположника—но уже казахского соцреализма) «Абай». Спектакль поставлен по вырыпаевской композиции не только по произведениям Кунанбаева, но и по ассоциативным рядам, которые возникают у конкретных актеров, участвующих в спектакле.

Тема разлома в мире, столь характерная для театра Вырыпаева, здесь приобретает новые очертания: в данном случае перед нами разрыв между словом (или текстом) и звуком (или музыкой). В начале спектакля ведущий представляет Кунанбаева, зачитывая энциклопедическую справку. Да-

лее выходит актер и читает стихи на казахском языке. Стихи Кунанбаева не поддаются переводу,—объясняет ведущий. Об их содержании или значении зритель (если он случайно не знает казахский язык) не догадывается: недоумение и непонимание Другого—вот начальная ситуация спектакля. Но постепенно интонация берет свое—музыкальность стихов, вместе с сопровождением маленького оркестрика, который все время присутствует на сцене—передают больше, чем слова. Впрочем, когда стихи Кунанбаева возникают в качестве текста для поп-музыки, то становится ясно, что музыка, якобы популяризирующая текст, на самом деле уничтожает мелодию слова и обедняет наше восприятие этих стихов.

Этот разрыв между словом и звуком с особой силой воплощен польской актрисой Каролиной Грушкой, играющей в спектакле. Звезда театра и кино (она снималась во «Внутренней империи» у Дэвида Линча в 2006 г.) предлагает зрителю посмотреть вместе с нею кино. Она включает телевизор, где показывают любимый мультфильм детства про собаку Рекса<sup>28</sup>. Сначала зритель вместе с ней смотрит этот мультфильм без слов—слышна только музыка оркестра на сцене. Затем мультфильм прокручивается еще раз—уже со звуком и с комментариями актрисы, домысливающей и дополняющей «картинку» собственными воспоминаниями и деталями. Но неожиданно оказывается, что этот второй просмотр ограничивает наши ассоциативные возможности и свободу нашего воображения и навязывает ее понимание и эмоциональные переживания.

Казалось бы, Вырыпаев вновь подчеркивает тот разрыв, который, с одной стороны, отчуждает нас, зрителей, от других культур, а, с другой стороны, разлучает звучание и значение, музыку и смысл. Но на самом деле, объединяя в едином действии кино и театр, визуальное и речевое, словесное и музыкальное, Вырыпаев осуществляет *перформативное* преодоление этого разрыва—каждый зритель чувствует смысл стихов на непонятном языке, каждый создает свой смысл детского мультфильма, перед тем как ознакомится с интерпретацией Грушки. Но рождающиеся в процессе перформанса новые значения и новое, суггестивное понимание Другого, не поддаются универсализации—зрительный зал объединен общим *движением* к смыслу, но не общим смыслом. Однако сама возможность такого движения внушает надежду, обещая общение за пределами социальных языков и дискурсов, за пределами единомыслия, а значит—и за пределами насилия.

1. Биргер Л. Иван Вырыпаев: «Меня интересует театр, который представляет собой некий сакральный акт» // Полит.ру. 18 апреля 2006. Цит. по: <http://www.polit.ru/culture/2006/04/18/vyr.html>

2. Там же.

3. Давыдова М. Иван Вырыпаев, драматург и кинорежиссер: «Не хочу показаться сумасшедшим, но я жду эпоху Возрождения» // Известия. 2006. 4 сентября. Цит. по: <http://www.izvestia.ru/interview/article3096233/index.html>

4. Там же.

5. Опубликовано в «Современной драматургии 1» (2003). В 2007 году Светлана Проскурина сняла фильм по сценарию Вырыпаева под названием «Лучшее время года».

6. Все цитаты из пьес «Кислород» и «Бытие № 2» даются по следующему изданию: *Вырыпаев И.* 13 текстов, написанных осенью. М.: Время, 2005. С. 142.
  7. Там же. С. 134.
  8. Там же. С. 65.
  9. Там же. С. 72.
  10. Там же. С. 79.
  11. Там же. С. 81.
  12. Там же. С. 104.
  13. Там же. С. 106.
  14. Там же. С. 108.
  15. Там же. С. 96–97.
  16. Там же. С. 63.
  17. Там же. С. 88.
  18. Там же. С. 129–131.
  19. Характерно, что в «декалог» Вырыпаева не вошла одна из важнейших заповедей Нагорной проповеди: «И так во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними, ибо в этом закон и пророки» [Мат., 5:1–7:13]. То ли потому, что эта фраза несовместима с логикой «Кислорода», то ли потому, что Вырыпаев не решается ее деконструировать.
  20. *Вырыпаев И.* Указ. соч. С. 135.
  21. Там же. С. 138–139.
  22. Там же. С. 140.
  23. Там же. С. 67.
  24. Там же. С. 120.
  25. *Малюкова Л.* Иван Вырыпаев: «Музыка главнее, чем скрипка». Дебютный фильм театрального режиссера на днях покажут на Венецианском фестивале // Новая газета. 2006. 31 августа.
  26. Там же.
  27. *Кичин В.* Апокалипсис: до и после. Наши фильмы на Венецианском фестивале // Российская газета. 2006. 23 августа.—Цит. по: <http://www.rg.ru/2006/08/23/venecia-kino.html>.
  28. Известный мультипликационный сериал на польском телевидении (1967–1990).
-