

Elena Kurant

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Katedra Literatury Rosyjskiej XX–XXI w.
31-041 Kraków
Mały Rynek 4

Воплощение мифа о смерти и возрождении (на основе пьесы Ивана Вырыпаева *Июль*)

Данная статья касается современной драматургии, а конкретно творчества одного из наиболее ярких ее представителей – Ивана Вырыпаева, 37-летнего актера, драматурга, театрального и кинорежиссера, родившегося в Иркутске (1975), работавшего в Москве, в Театре Дос в частности, и успешно вышедшего на подмостки европейских театров (спектакль Ивана Вырыпаева *Кислород* получил Гран-при международного фестиваля Контакт в Торуни; в 2009 году Вырыпаеву была присуждена драматургическая премия Югена Банземера и Утэ Ниссена за лучшее произведение, опубликованное на немецком языке и поставленное на сцене; пьесы Вырыпаева находятся в репертуаре театров в Германии, Болгарии, Англии, Польше, Чехии, Латвии). После Евгения Гришковца – „главного русского драматурга современности”¹, именно Ивана Вырыпаева критика называет лидером Новой драмы, явления, которое в отечественной критике оценивается по-разному, но его роль и значение в современном литературном процессе неоспоримы². Заявленный в теме неомифологизм, в современном экспериментальном театре является, в определенной мере, абсолютно естественным поворотом, ведь как писал Юрий Лотман, „всякое новаторское произведение строится из традиционного материала. Если текст не поддерживает памяти о традиционном построении, его новаторство перестает восприниматься”³.

Это утверждение мы можем рассматривать на уровне постулируемой интертекстуальности, как наиболее яркой и определяющей черты

¹ Марина Ю. Давыдова, *Конец театральной эпохи*, ОГИ 2005, с. 42.

² См. Григорий А. Заславский, *На пути между жизнью и сценой*, „Октябрь” 2004, № 7, с. 170–180.

³ Юрий М. Лотман, *Структура художественного текста*, Искусство 1970, с. 32.

постмодернистской эстетики, а также на уровне жанрово-модусной преемственности, согласно формулировке Михаила Бахтина относительно природы жанра:

литературный жанр по самой природе отражает наиболее устойчивое, „вековечные” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики [...] Жанр возрождается на каждом новом этапе развития литературы и в каждом новом произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность такого развития⁴.

Если же мы говорим о драматургическом тексте, необходимо принимать во внимание обрядовую природу театра, которая во многом определила поиски и направления развития авангардных театральных движений XX века: „сущностью и генезисом искусства авангардных театров (Тадеуш Кантор, Ежи Гротовский) является ритуальный процесс, это искусство воспроизводит ритуалы в их чистой, наиболее архаичной и эссенциальной форме”⁵.

Поиски „истинного” театра, стремление качественно изменить отношения между зрительным залом и сценой, приводило режиссеров экспериментальных театров к ритуалу как первооснове сценического языка. Театральный критик Вадим Гаевский в книге *Флейта Гамлета* пишет о том, что „миф, изгнанный и убитый европейской цивилизацией, возвращается в театр, в подлинный театр, оживает в театре, присутствует в театре как Дух и как Тень, подобно тому, как призрак отца Гамлета присутствует в шекспировской пьесе”⁶. Таким образом, мифологизм в театре является выражением определенного универсального миропорядка, выводит события, представленные в тексте, на сакральный уровень.

Говоря о реализации мифа и ритуала в тексте Ивана Вырыпаева *Июль*, можно опереться на исследования ритуала, которые проводились уже с начала XIX века, когда изначальная связь *ритуала* с областью сакрального постепенно размывается, и статус ритуальных приобретают действия светского и бытового характера, а само понятие ритуал приобретает статус научного концепта в рамках социологии, социальной и культурной антропологии, этологии и других наук и уже в конце XX века оформляется в самостоятельную дисциплину *ritual studies*.

⁴ Михаил М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Советская Россия 1978, с. 121–122.

⁵ Anna Kapusta, *Od rytuału do mitu? Teatr Śmierci Tadeusza Kantora jako fakt antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2011, с. 19.

⁶ Вадим М. Гаевский, *Флейта Гамлета: Образы современного театра*, СТД 1990, с. 186.

В основу анализа легли следующие теоретические модели:

– универсальная мифопоэтическая схема, описанная в частности в трудах Владимира Николаевича Топорова⁷. Универсальная мифопоэтическая схема реализуется в тексте, описывающем решение некой сверхзадачи, которая возникает в кризисной ситуации распада мира в Хаосе, при этом решение задачи воспринимается как поединок противоборствующих сил, а задача ритуала – интегрировать космос из составных частей жертвы, зная правила отождествления, заданные мифопоэтическими классификациями⁸:

Непрерывность и гомогенность пространства и времени уничтожаются, они становятся дискретными, и разным их отрезкам приписывается различная ценность. Решение задачи может происходить в сакральном центре пространства и в сакральной временной точке, на рубеже двух разных состояний, когда профаническая деятельность снимается, время останавливается⁹.

– понятие *лиминальная фаза* так называемых *ритуалов перехода*, т.е. обрядов, связанных с изменением социального статуса человека: рождение, брак, смерть, инициация); понятие введенное антропологом Арнольдом Ван Геннепом и дополненное Виктором Тернером. Лиминальная фаза является серединой фазой *ритуала перехода*, который обладает трехчастной структурой: фаза отделения, фаза перемещения (лиминальная) и фаза объединения. Лиминальное состояние связано с неразличимостью смерти и жизни, с полной потерей или резким понижением социального статуса, с отказом от социальных ролей.

– теория доминантных и инструментальных символов Виктора Тернера. Тернер утверждает, что ритуал можно исследовать как язык, который оперирует элементарными структурными символами. Доминантные символы (обладающие универсальным значением для данной общности) характерны сочетанием примитивно-физиологических и структурно-нормативных элементов, единством *высокого* и *низкого*.

Тернер определяет драму как социологический метакомментарий, призванный „не только проанализировать общественный опыт, но и пережить его заново в интерпретационном воспроизведении”¹⁰. Создается своего рода театральное действо, которое, в противовес фальши и искусственности обыденной жизни, возрождает человеческую индивидуальность. Это во многом соответствует концепции *театра жестокости* Антонена Арто:

⁷ Владимир Н. Топоров, *Миф, ритуал, символ, образ: Исследования в области мифопоэтического*, Прогресс, Культура 1995, с. 194.

⁸ Владимир Н. Топоров, *Древо Мирное*, [в:] *Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 тт.*, гл. ред. Сергей А. Токарев, т. 2, Сов. энциклопедия 1988, с. 406.

⁹ Владимир Н. Топоров, *Миф, ритуал, символ, образ...*, с. 194.

¹⁰ *Ibidem*, с. 99.

Когда я говорю „жестокость”, я имею в виду жизнь. А чтобы черпать из „родника жизни”, современный человек должен пройти своего рода агонию [...] Сцена становится жертвенным костром, актер – мучеником, спектакль – непрекращающимся самоожжением [...]”¹¹.

Именно участие в таком действе дает доступ к истине.

Теоретической предпосылкой для исследования послужила двойственная концепция ритуала: ритуал является символическим действием, форма проведения ритуала, то есть его вербальное содержание, – это миф, который является вторичным в отношении ритуала и эксплицирует его. (Мысль о приоритете ритуала над мифом высказывалась историком религии Уильямом Робертсоном-Смитом, английским этнографом Робертом Мареттом, французским этнографом Арнольдом Ван Геннепом. Американский этнограф Роберт Лоуи утверждал, что в примитивных мифах весь церемониал просто проецируется в прошлое, как ритуал, преподанный сверхъестественным существом или тайно подсмотренный основателем, когда он исполнялся сверхъестественными существами). В процессе развития мифа словесное его 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. Данная ритуальная точка зрения на миф до сих пор является преобладающей, хотя невозможно отрицать и обратного воздействия мифа на обряд.

Текст пьесы Ивана Вырыпаева *Июль* представляет собой плотный внутренний эпический монолог, по ремарке автора исполняемый женщиной, с его разговорной сбивчивостью, невнятностью, быстрым темпом. Структура и динамика текста наводит исследователя на параллель между его исполнителем, а точнее исполнительницей, и рассказчиком мифа, который, подчиняясь ритму, ведомый им, не добавляя ничего от себя, воспроизводит определенный сакральный акт.

Главный герой *Июля* стремится в некое райское место – смоленский дурдом; в тексте прослеживается мотив мученического земного пути души, пути инициации героя, этапы обряда посвящения, что позволяет сделать вывод о ритуальной природе текста и реализации в нем мифопоэтической схемы. Действие начинается с описания пожара, с разрушения прежней жизни, от которой не остается ничего, кроме месяца июля, суть – Хаос и безумие, поглотившее мир: „Всё обратилось в серый пепел, ничего не осталось... свет в моих глазах вышел из строя, накрыло темное небо и ни единой звезды, темнота от самого начала и до самого конца, вечный и вовеки веков нескончаемый июль”¹³.

¹¹ Leszek Kolankiewicz, *Święty Artaud, słowo/obraz terytoria* 2011, s. 148.

¹² Сергей А. Токарев, *Обряды и мифы*, [в:] *Мифы народов мира...*, т. 2, с. 235.

¹³ Данная и последующие цитаты из пьесы *Июль* Ивана Вырыпаева даны по источнику: <http://knigosite.ru/library/read/35970>

Этот монолог крайне амбивалентен, в нем не существует настоящего, но ведь не существует и самого героя, его речь произносится женщиной. Время действия имеет особую структуру и обладает особыми свойствами, это вечный Июль:

„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”

– это сакральное время, которое сопровождает проведение ритуала. Предельно сниженный, обценный монолог шестидесятилетнего каннибала, эллиптический и нелинейный поток сознания-бессознательного (напоминающий монолог Бенджи из *Шума и ярости* Уильяма Фолкнера, который регистрирует всё, что видит и слышит вокруг), просторечные выражения, разговорный синтаксис, фольклорное начало, регистрация ненормативной лексики:

этих неумных дьяволят было аж шесть, и все, как на зло, 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 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.

переплетается с фрагментами, графически оформленными как поэтические:

... Я не вижу небо, надо мною мост.

Тихо.

Нет ни одного поезда. Тихо...

а также 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.

Это inferнальная мистерия пляски смерти – „процессия различных людских судеб, идущих к смерти”¹⁴, – это единство высокого и низкого, объединившихся в ритуальном действии, цель которого – процесс творения Космоса из Хаоса.

¹⁴ Жан Делюмо, *Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII вв.)*, Издательство Уральского университета (Екатеринбург) 2003, с. 102.

До момента съедения собаки Петр проводит под мостом три дня, три месяца он живет у попа-июля до того, как убивает его самым жестоким образом, тем самым обеспечивая ему путь в рай в результате мученической смерти. Три месяца Петр лежит в коме после избития его смоленским ОМОНОм; трое сыновей Петра приезжают забрать его в Архангельск в момент его смерти. Повторяемость очевидна, тем более, если принимать во внимание мифопоэтическую концепцию числа 3 – как основной константы мифопоэтического макрокосма и социальной организации¹⁵.

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 синее пламя, которым горит *проклятый* месяц Июль, обращающее все вокруг в серый пепел. Ворота, в которые входит Жанна-Неля, это проход в иной мир, в иное пространство, это те небесные врата, которые после смерти Бога открываются перед ней сменившим его „сверхчеловеком”: „Лежу хлебом и вином, на обеденном столе и жду, когда меня съедят. Я ко всему готова. На месте моего сгоревшего сердца святые дары. Делайте со мною, все что необходимо. Я ко всему готова, я пришла”.

Со сцены под мостом, когда Петр, съев часть собаки, омывается ее кровью – пародия обряда Евхаристии, „таинства таинств”, приобщения к боже-ству, вкушения тела и крови Иисуса – начинается восхождение Петра по вертикали до момента 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 оба целых: микрокосмическое (человек) и макрокосмическое (мир)¹⁶.

И именно в одиночестве души, мученический путь которой ведет к смерти Бога, то есть к осознанию полного разрыва личности с божественной сущностью, заключается предельный трагизм бытия. На место Бога приходит сверхчеловек, но в нем нет уже „хаоса, способного родить танцующую звезду”¹⁷: „я глухой, я ничего не слышу, и кричать бесполезно, звук

¹⁵ Согласно Владимиру Н. Топорову, „мифопоэтическая роль числа в явном или неявном виде показательнее всего выступает в тех культурах, которые знают тексты с сильным развитием классификационного принципа. Согласно ему, все объекты (особенно сакрально значимые) связаны друг с другом определённой системой иерархических отношений” – Владимир Н. Топоров, *Числа*, [в:] *Мифы народов мира...*, с. 629.

¹⁶ Владимир Н. Топоров, *Миф, ритуал, символ, образ...*, с. 13.

¹⁷ Фридрих Ницше, *Так говорил Заратустра; К генеалогии морали; Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: Сборник*, пер. Ю.М. Антоновский, К.А. Савасьян, Попурри 1997, с. 12.

в моих ушах уже лет шесть как сломался, а теперь вот уже и свет в моих глазах вышел из строя, накрыло темное небо и ни единой звезды”.

Разоблачение Бога, созданного по собственному образу и подобию путем глумления и уродства, – это одновременно разоблачение самого себя как Человека. Цитируя Фуко: „Обещанное пришествие сверхчеловека означает с самого начала и, прежде всего, неминуемость смерти человека”¹⁸.

Если обращаться к конкретным мифоритуальным реалиям, то необходимо упомянуть существующий в индуистской мифологии обряд жертвоприношения первочеловека – Пуруши, из членов тела которого был создан материальный мир. Пуруша, с одной стороны, выполняет роль жреца, совершающего ритуал, но он одновременно и жертва совершаемого ритуального действия. Как и Петр, который после обряда Евхаристии становится жрецом-проводником в рай для попа и Нелли, который освобождает мир от ненавистного Бога в своем стремлении к предельной свободе, но миф может полностью реализоваться только после смерти его самого.

Акт насилия, распада, проявляющийся и на уровне повествования, – распад структуры монолога, появление ремарок, Жанны-Нели – завершаясь, подавляет и поглощает – дословно – в конечном итоге свою жертву. Прежде чем миф достигнет своего апогея, ритуал вступает в лиминальную стадию, в фазу с характерным для нее молчанием, наготой, состоянием смерти при жизни: „меня здесь не было, не было меня самого, в себе самом”, которое предшествует возрождению и обновлению, переходным состоянием (в данном случае пола – мужчина, поглотивший женщину, как существо обоих полов).

Текст оперирует довольно резкими метафорами: дословная реализация брачного обета „прими мою руку и сердце” (высшая степень любви к женщине – „принять ее в себя”, т.е. съесть, богоборчество, как избавление от „божественного надзора” –

я с огромной радостью пришибу тебя, и покончу с тобой, и избавлюсь от тебя и твоей вазелиновой вони, и вздохну полной грудью, и будет у меня праздник великого Избавления, [...] скоро уже очень, скоро, не будет ни времени, ни бога, а только я и весь остальной окружающий меня мир,

ангелы, сопровождающие душу умершего при исходе ее от тела (трое сыновей забирают тело Петра в Архангельск).

Амбивалентность текста обнаруживает в его основе предельную универсальность: в триаде Смерть, Бог и Любовь побеждает любовь – как женское начало и как завершение восхождения героя по вертикали: путь от „серого пепла” до самого рая (Архангельск), где начнется „новая счастливая жизнь”. Так завершается миф, в котором смерть героя – это момент остановки

¹⁸ Мишель Фуко, *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*, пер. В. П. Визгин, Н. С. Автономова, А-сэд 1994, с. 368.

времени в определенном пункте сакрального пространства, конечной точкой движения героя, символизирующий 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. Всё стало другим”.

Так в данном драматическом произведении в канву современности вплетается своего рода *мифомир* с его сакральным пространством и временем, с лиминальной стадией существования жреца, являющегося одновременно жертвой в обряде жертвоприношения во имя обновления жизни и восстановления Космоса из Хаоса, подчеркивая связь современного человека с вечными ценностями и отражая попытку его самоидентификации и определения границ человеческого Я. Ощущение предельного одиночества существования, крайняя индивидуальность и *человекоцентричность*, стремление к полной свободе сознания (выражающееся и в формальной свободе текста) наталкивают на мысль о непосредственной перекличке текста с философией экзистенциализма, для которой человек в своем выборе, делающем его свободным, словно уравнивается с богом и для которой, по утверждению Пауля Тиллиха, „Человек – это не ответ, Человек – это вопрос”.

The Realization of the Myth of Death and Rebirth (in the Play *July* by Ivan Vyrypaev)

(Summary)

This article concerns Russian modern drama, exactly the work of one of its most world famous representatives – Ivan Vyrypaev, 37-year-old actor, theatre and film director and playwright. The drama *July* by Ivan Vyrypaev is seen in relation to the ritual practices, which are a part of the myth of death and rebirth. Based on contemporary studies of ritual and mythological theory in literature the author identifies in the text of drama a kind of special ‘mifomir’ – a structure with its sacred space and time, with the liminal stage of existence of a priest, who is at the same time a victim of a ritual sacrifice in the name of the renewal of life and restoring the cosmos out of chaos. This way of reading contemporary drama reveals her attempt to indicate the relations of the modern man with the eternal values and reflects an attempt to determine the identity and the limits of human being.

Key words: Russian modern drama, modern theatre, Ivan Vyrypaev *July*, ritual studies, mythological theory, liminality.