

Katarzyna Wasińczuk

DOI 10.15290/sw.2019.19.19

Katolicki Uniwersytet Lubelski
Wydział Nauk Humanistycznych
Instytut Filologii Słowiańskiej
tel.: + 48 530 087 809
e-mail: pik.wasinczuk@op.pl
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3340-0137>

Религиозный дискурс в драматургии Ивана Вырыпаева (*Бытие № 2, Кислород, Пьяные*)

Ключевые слова: Иван Вырыпаев, новая драма и религия, *Бытие № 2, Кислород, Пьяные*

Русский драматург, режиссер театральный, кинорежиссер и актер, Иван Вырыпаев, уже в начале 2000-х гг., почти сразу после своего дебюта, обратил на себя внимание театральной и литературной критики. Начинаящего в то время драматурга классифицировали как наиболее яркого представителя, даже лидера «новой драмы» [Kurant 2013, 165]. «Новая драма» – явление неоднозначное, многоаспектное, ввиду чего отсутствует четкое его определение. Современная «новая драма» воспринимается исследователями то как театральное движение, то как направление литературы, то отождествляется с новейшими драматическими произведениями [Wasińczuk 2018]. Связь Ивана Вырыпаева с «новой драмой» неоспорима. Драматург дебютировал, был участником и наконец-то лауреатом одноименного фестиваля («НД 2003», «НД 2004», «НД 2005» «НД 2007»), а также других престижных конкурсов «новой драмы» (хотя бы фестиваль *NET – New European Theatre*). Что касается поэтики пьес Ивана Вырыпаева, она совпадает с основными новодраматическими положениями (прежде всего актуальная и неоднократно шокирующая тематика, принцип широко понимаемой игры, использование техники вербатим, гибридная эстетика, перфор-

мативность, отсылки к театру жестокости). Произведения Вырыпаева часто толкуются либо как пьесы продолжающие традицию социальной драмы, либо как пьесы-вербатим, в которых преобладает бытовой натурализм. Ведь автор *Кислорода*, в своих драмах отражает ужас действительности и нередко раскрывает мерзкую жизнь разных слоев общества. Более того, кажется, что Вырыпаев провозглашает идейно и аксиологически ангажированный театр, не равнодушный к социальным проблемам. В одном из интервью драматург признается:

Dla mnie sztuka zawsze jest dialogiem toczonym w jakiejś sprawie, zawsze powinna stawiać pytania filozoficzne, społeczne, polityczne, ekonomiczne, powinna uczestniczyć w życiu świata, w którym żyje artysta. [...] Jeśli milczy prasa, niech przemówi teatr. [Chojka 2004, 151]

С другой же стороны, он утверждает:

Меня социально-политический аспект вообще не интересует. Меня интересуют взаимоотношения современного человека, на которого этот поток информации льется рекой, а он пытается в нем выжить. [Kutlovská 2004]

Действительно, полная контрастов, вырыпаевская драма выходит за рамки документальности. Бытовые проблемы в пьесах драматурга выступают скорее всего фоном для введения вопросов бытийных. Безусловно, удивляет, что в творчестве одного из основателей театра документальной пьесы (Театр.doc), документальность оказывается мнимой. Драматург художественно обрабатывает наблюдаемое, а его тексты выделяет углубленная метафоричность, наличие фантастических элементов и философское осмысление современности.

Вырыпаев играет с новодраматической поэтикой. Он создает иллюзию документальности и отражает иллюзию действительности, давая определенное представление того, что происходит. Кажется, что в вырыпаевском творчестве слово *иллюзия*, имеющее, между прочим, религиозную коннотацию, появляется неслучайно. Драматург употребляет его очень часто, причем не только на словесном уровне (данное слово вынесено в заглавие пьесы *Иллюзии*), но также как мотив произведения, эстетическая стратегия иллюзорности и наконец-то как аксиологически-эпистемологическое понятие. Необходимо подчеркнуть, что духовные традиции, особенно дальневосточные религии, оказывают немалое влияние на формирование художественного мира вырыпаевской драмы. На наш взгляд, вырыпаевское толкование реальности связано с индийской философией, согласно которой, вещественная и эмоциональ-

ная жизнь – это иллюзия. Настоящим и естественным является только человеческое внутреннее сознание [Trzciński 2012, 33–37]. В контексте так понимаемой реальности, вырыпаевская пьеса, парадоксально может считаться документальной. Ведь автор стремится фиксировать реальность, но эту другую, метафизическую (духовный поиск). Таким образом, он реализует не гиперреалистический (по крайней мере не только этот), а условно-метафорический модус новодрамовской поэтики [Gončarova-Grabovská 2007, 100–107]. Религиозная проблематика и философская нагрузка вырыпаевской пьесы являются сильнейшими аргументами в пользу этого тезиса.

Драматургия автора *Кислорода* представляет собой постоянный диалог с религией. Проблему отношений человека с Богом драматург делает тематической доминантой своего творчества. Вырыпаев обращает внимание на значительность, универсальность и вневременность религиозного вопроса:

Великая русская драматургия очень часто затрагивала религиозные проблемы. То же самое – в современной драматургии. [Dmitrievská 2016].

Бог, духовный поиск, религия – основные темы большинства произведений Ивана Вырыпаева.

Когда я произношу слово «Бог» я не лицемерю, не кокетничаю, потому что я 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 [Davydowa, Potapov 2006].

Духовная проблематика является сюжетным центром также избранных нами пьес: *Бытие № 2*, *Кислород*, *Пьяные*.

В драме *Бытие № 2* Иван Вырыпаев обращается к ветхозаветной легенде о Лотовой жене, наказанной Богом за неповиновение и превратившейся в соляной столп. То же самое неповиновение и любопытство в пьесе Вырыпаева является ценностью. Более того, поскольку библейский персонаж «отворачивается» от *sacrum*, от Господа, чтобы последний раз взглянуть на Содом, то героиня Вырыпаева, Антонина Великанова (Жена Лота) становится настоящим богоискателем. Согласно принципу контрапункта Вырыпаев выворачивает наизнанку библейское учение – позиция Лотовой жены вполне оправдывается, даже и рекомендуется. Лотовой жене ведь отводится роль защитника веры. И вступает она в спор, как ни странно, с самим Богом (к тому еще, с Богом-атеистом). Женщина дерзко и самостоятельно ищет смысла всего происходящего, игнорируя Божий запрет:

ЖЕНА ЛОТА. [...] Бог, которого нет, сказал жене Лота, которой не было:
 Не оглядывайся назад, а то превратишься в соляной столп.
 Не оглядывайся назад, там, позади тебя,
 Кроме стертых с лица земли городов больше ничего нет.
 А я хочу посмотреть! Хочу оглянуться и посмотреть
 Я знаю, что там, кроме стертых с лица земли городов,
 Есть что-то еще. [Вугураев 2008, 93–94]

Бунт, неповиновение Богу, в Библии тождественно моральному падению, теперь становится синонимом человеческой силы, прочности, качества:

ЖЕНА ЛОТА. Соль. Соленая рыба не портится.
 Засолите себя, станьте куском соли.
 [...] Обернитесь и превратитесь в соляной столп. Соль не гниет.
 Соляные столпы способны простоять миллионы лет.
 Все вокруг рухнет и сгниет, а соль останется.
 Соль – это и есть вечная жизнь. [Вугураев 2008, 80–81]

За отрицанием Божьих правил, за выражением протеста Лотовой женой скрывается глубокая духовная тоска, поиск трансцендентного. Раздвоенность героини символизирует ее психическое заболевание – шизофрению. Антонина с одной стороны верит в Бога, даже разговаривает с неким Богом (которого, на самом деле, олицетворяет ее врач-психиатр), с другой же нарушает его закон, не признав его указаний. Вырыпаев, таким образом, заговаривает о духовности, как о процессе исцеления *sacrum*. Позиция Жены Лота отражает новый подход к религии, где нарушение правил, в противоположность христианскому учению, становится началом творческого диалога. Религиозное сознание, доступное далеко не всем, заменяет богословие.

Воплощением ветхозаветного Бога Яхве выступает жестокий, причиняющий боль, кровожадный психиатр, Бог-Аркадий Ильич. Убеждение Антонины Великановой в существовании духовной составляющей бытия не мешает ей отбросить Бога, а скорее всего, определенную концепцию Бога:

Не дай вам господь, чтобы вас хотя бы однажды посетил Аркадий Ильич.
 Аркадий Ильич – это самая страшная болезнь, которой только может заболеть человек. (...) Аркадий Ильич, уходите. [Вугураев 2008, 108]

Жест изгнания Бога – не что иное, чем символ деконструкции религиозных догм и христианской идеи Бога. Композиционной доминантой

произведения является антитеза. Столкновение контрастных идей исполняет сюжетобразующую роль.

Важный мотив драматургии Ивана Вырыпаева составляет отрицание. Исследуя концепт отрицания в драмах Вырыпаева, легко обнаружить связь с индийской философией и дальневосточными идеями, буддийской нирваной или даосским всеединством. Пациентка Великанова говорит : «Я не знаю кто я, но что я не дура, это я знаю» [Вугураев 2008, 73]. Бог-Аркадий Ильич, в свою очередь, отрицает самого себя: «Я не могу услышать ответ от себя самого, потому что меня самого не существует. (...) я собственными руками стер самого себя внутри себя самого» [Вугураев 2008, 97]. Оказывается, таким образом, что отрицание является божественной привилегией. Антонина уподобляется Богу посредством отрицания. Отбрасывая все догмы, навязанные законы, женщина находит себя и заодно приближается к божественной жизни. Отрицание в драме Вырыпаева связано с обожением, своеобразным *theosis*.

Признав Бога иллюзией, шизофреническим призраком и отрицая его, Антонина продолжает искать *sacrum*. Метафорическим подтверждением этого поиска служит финал пьесы – путешествие в космос. Стоит отметить, что в космос путешествуют все герои: шут пророк Иоанн (автор абсурдных карнавальных куплетов), Антонина (неверующая и одновременно верующая Жена Лота) и Бог. Соединяет их духовная жажда. Автор *Бытия* № 2 заговаривает на тему религиозного универсализма, некоей природной веры, объединяющей разные конфессии, различные духовные практики и (нередко противоречивые) этические системы. Космос появляется в пьесе Вырыпаева неслучайно и относится к старейшим дальневосточным идеям праединства, но также к современным духовным течениям. Древние теории ведь поддерживаются и в настоящее время. Итак, похожая на дальневосточную, холистическая карта бытия возникает например в рамках философии околорелигиозного движения Нью Эйдж (New Age):

(...) byt należy ujmować całościowo, całość jest bowiem pierwotna wobec części. Części nie istnieją jako odrębne byty, można je pojąć tylko w powiązaniu. (...) w każdej części zawarta jest całość. Ostatecznie więc „wszystkie drogi” prowadzą do całości („wszystko jest jednym”). [Breczko 2014, 124]

Духовность в драматургии Вырыпаева имеет космоцентрический характер и понимается как соединение противоположных элементов, гармония космоса. Оттуда же и отсылки ко времени, когда рождаются космоцентрические идеи, к Античности. Лучшим примером та-

ких аллюзий выступает хотя бы использование автором жанра трагедии.

Вырыпаев противопоставляет христианское учение о трансцендентном Боге буддийскому и индуистскому учению о имманентном Боге, а христианское сознание трагическому сознанию. Как упоминается выше, Вырыпаев определяет жанр своей пьесы – это трагедия. Трагизм же заключается в человеческом колебании между признанием теистической трансценденции и утверждением абсурда существования. Героиня *Бытия* № 2 ведь отмечает, что сюжетом пьесы является иллюзия смысла. Если первая книга Ветхого Завета, *Бытие*, содержит предания о сотворении мира и человека, то драма *Бытие* № 2 рассказывает о самоопределении, то есть самосотворении путем самоотрицания. Это не Бог создает человека, а человек воссоздает божественное в себе и во всем происходящим. Жена Лота, таким образом, обернулась не только из любопытства, но из жажды духовного освещения. Она надеялась, что перед ней раскроется тайна бытия, настоящее бытие, не то, которому посвящены легенды Пятикнижия, но совсем другое, новое – бытие № 2.

В вырыпаевском тексте выразителен буддийский дидактизм. Кажется, что драматург (не только с помощью ремарки: «минута молчания») призывает, чтобы вслушаться в себя. А если бытие № 2 это неуловимая суть всего, то, чего ищем и то, чего у нас нет, то надо погрузиться в эту пустоту. Пустота именно и есть примета божественности и вершина духовного развития:

ЖЕНА ЛОТА. Да, к сожалению, сойти с ума окончательно не так уж просто.

БОГ. Практически невозможно.

ЖЕНА ЛОТА. А очень хотелось бы.

БОГ. Мечта моей жизни.

ЖЕНА ЛОТА. Говорят, что мечты сбываются.

БОГ. Сбываются у тех, кто есть, кого нет, – нечему и сбываться. Меня нет, и все мои самые заветные мечты давно перестали существовать.

ЖЕНА ЛОТА. А вот я есть, и все мои заветные мечты давно сбылись.

БОГ. И что ты при этом чувствуешь?

ЖЕНА ЛОТА. Странную пустоту. А ты?

БОГ. Абсолютно то же самое. [Вырыпаев 2008, 97–99]

Таинственное «что-то еще», суть жизни, которой ищет героиня вырыпаевской драмы также не напоминает христианского Бога, но скорее восходит к дальневосточным концепциям праединства, ему ближе к *sacrit* китайского универсализма, которое обладает наравне положительными и отрицательными качествами, совмещая антиномии (инь и ян).

ЖЕНА ЛОТА. Есть кроме всего прочего и что-то еще.

Есть что-то еще!

Я бы тогда не стала бы жить, если бы не знала, что есть

Кроме всего прочего и что-то еще.

Не бог, не дьявол, не дух, не наука, не философия, не мистика

И даже не чувства. Есть,

Я точно знаю, я чувствую (...)

Это невозможно стереть. Нельзя!

На это нельзя смотреть.

БОГ. Может быть ты еще скажешь, что и в изнасиловании ребенка, кроме боли и ужаса есть что-то еще?

ЖЕНА ЛОТА. Да, есть что-то еще.

БОГ. Может быть в истине, кроме истины есть что-то еще?

ЖЕНА ЛОТА. В истине кроме истины всегда есть что-то еще. [Vугураев 2008, 93–95]

Космоцентризм, имманентная религиозность противопоставляется теоцентризму и трансцендентной духовности. Бог – это одновременно космос, все и ничто, то, чего нет, что незримое, непостижимое, но заодно и то, что можно найти внутри себя. Загадочность мира отражает и неоднородная структура пьесы: здесь и куплеты, и нарративы, и диалоги. Категории рассказчика, автора и героя перекликаются, как будто подтверждая иносказательное содержание о взаимопроникающих элементах человеческой природы. Наконец-то выход из ролей сопровождает, подчеркивающая условность мира, автоирония, диалог с самим собой.

Творчеству Вырыпаева свойственна художественная и идейная трансгрессия. Драматург совмещает несовмещаемое, соединяет антиномии, неоднократно оспаривает собственные убеждения, подрывает ясные, казалось бы очевидные концепции. Нередко возможна альтернативная расшифровка данного образа или явления. По-разному может рассматриваться, например, финал пьесы. Полет на Солнце может относиться как к ницшеанскому «дионисийскому солнцу» [Breczko 2008, 77–116], так к православному «Солнцу Справедливости», Христу [Bóg żywy. Katechizm Kościoła Prawosławnego 2001, 112]. Несмотря на явно полемический характер своего творчества, иногда безжалостно спорящего с христианскими идеями, Вырыпаев неожиданно признается: «Я всегда связан с православием» [Dmitrievskaâ 2016].

Ощущение антиномичности, иллюзорности, иррациональности является элементом постмодернистской культуры. Трагедия современного человека, заключается в его колебании между верой и безверием, между смыслом и отсутствием смысла, между бесконечным плюра-

лизмом и диктатом искусственной культуры навязывающей способы поведения и интерпретации мира. Это «трагедия мученичества человеческой мысли, трагедия духа» [Rudnev 2018, 642–643] и одновременно победа человека бунтующего, который реализуется только в бунте, а теряя ложную, чужую идентичность, посредством отрицания обретает новую, собственную.

В спор с Богом, религией и западной цивилизацией вступают также герои самой известной пьесы Вырыпаева, *Кислород*. Произведение представляет собой пародийную безжалостную полемику с иудео-христианской аксиологией. Сама десятичастичная структура пьесы отсылает к Декалогу. Форма пьесы рваная и напоминает монтаж разных микротекстов (номера, куплеты, припевы) и жанров религиозной литературы (поучение, катехизис, молитва или даже языческое заклинание, *incantatio*).

Библия, с которой пытается спорить современный человек, кажется ему архаическим сборником вошедших в употребление громких фраз, не соответствующих жизни нравственных указаний [Wasińczuk 2018]. Священное Писание в настоящее время утрачивает свою святость, становясь вторичным предметом, продуктом культуры *second hand*, чужим элементом [Porczyk-Szczęśna 2010, 207]. Герои заняты потреблением – против Божьего Слова у них не только цинизм, но также наушники, необузданная страсть и наркотики. В драме, таким образом, представлен мир, в котором аксиологический синкретизм и этический маразм доведены до абсурда. Это мир лишен всяких ценностей и авторитетов, в котором все поступки совершаются из жажды таинственного кислорода.

ОНА. И любишь и ненавидишь и убиваешь, только ради главного на земле.
ОН. И обвиняешь и клеветешь, и мучаешь, ради главного, из-за чего же еще?

ОНА. И героин пускаешь по венам, и посещаешь концерты Баха и слепого переводишь через дорогу – все для главного. [Вугураев 2011, 50]

Кислород, по объяснениям самого автора, символизирует высшую ценность:

Это метафора необходимости для меня. То, без чего нельзя. Для героев кислородом является истина, они ищут ее. Для них сам поиск является кислородом. Не искать нельзя, иначе ты умрешь, задохнешься без поиска. Поэтому никто не дает ответов. [Вугураев 2011, 6]

Кажется, что вырыпаевские правдоискатели ищут истину вне сюжета и вне содержания. Для отражения этого духовного процесса Вырыпае-

ву нужна соответствующая форма. Автор широко использует прием смешения противоположных порядков (*sacrum* и *profanum*), повторы заимствованных сакральных фраз и отдельных слов библейского происхождения. В результате возникают с виду бессодержательные тексты медитативного, трансового характера. Хорошим примером служит отрывок из VIII части *Кислорода*, озаглавленной *Жемчуг*:

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

ОН. Смысл бессмысленен, если давать хоть какую-то оценку происходящему (...). И только в жемчуге есть смысл, а вне жемчуга смысла нет.

ОНА. В жемчуге в сочетании со свиньей.

ОН. И только в жемчуге есть смысл, а вне жемчуга смысла нет. И я.

ОНА. В жемчуге в сочетании со свиньей. Пойду.

ОН. И только в жемчуге есть смысл, а вне жемчуга смысла нет. К себе.

ОНА. В жемчуге в сочетании со свиньей. Во двор.

ОН. И только в жемчуге есть смысл, а вне жемчуга смысла нет. И там.

ОНА. В жемчуге в сочетании со свиньей. Возьму.

ОН. И только в жемчуге есть смысл, а вне жемчуга смысла нет. Я свой.

ОНА. В жемчуге в сочетании со свиньей. Топор. [Вугуряев 2011, 44–47]

Интересно, что в пьесе, в которой главная роль отводится тексту¹, сам язык, на первый взгляд, теряет свою коммуникационную функцию, а смысл слов искривляется. Вырыпаев то сосредоточивается на форме, усложняя ее, то коварно умаляет ее значение, усиливая позицию слова. Вышеприведенный фрагмент – это не просто литературно-драматургический эксперимент, провокационная деконструкция Христового наставления: «не бросайте жемчуга вашего перед свиньями» (Мф 7, 6). Беата Попчик-Шченсна справедливо замечает, что это «osobliwy przykład re-utylicacji znaczeń z biblijnego kodu: automatyczne, bezrefleksyjne wyciągi z Biblii funkcjonujące jako materiał obcy» [Porczyk-Szczęsna 2010, 206]. С этой точки зрения пьесу Вырыпаева можно прочитывать как протест против умственного и духовного автоматизма. Однако, трудно согласиться с толкованием религиозных аллюзий исключительно как свободные, бессодержательные ассоциации, введенные в рамках шоковой терапии [Porczyk-Szczęsna 2010, 207]. В творчестве Вырыпаева выразительно выделяется идейно-философский фактор. В идейном плане вырыпаевские произведения представляют собой

¹ Тексту Вырыпаева характерна бессобытийность – в материальном смысле герои не действуют. Это текст (диалог, рассказ, комментарий) обуславливает событие.

констатацию религиозного хаоса, духовного вакуума и потребность поиска нового символа веры.

Вырыпаевскому тексту, присуща богатая, но довольно сложная символика с намеками на разные – нередко дальневосточные – религиозные традиции. Примерно, вышеприведенный отрывок может относиться наравне как к евангельскому тексту так к *Гимну жемчужине*, сирийскому гностическому сочинению. В обоих текстах жемчуг является метафорой духовности, главной составляющей бытия. Вырыпаев пополняет сказание элементами буддийской философии. Текст русского драматурга ведь неслучайно совмещает два противоречивых символа. Духовная жизнь (жемчуг) требует препятствий (свинья – нечистое животное, символизирующее порок и низменную жизнь, является антитезой жемчуга). Добро и зло взаимопроникаются и взаимодополняются. Текст имитирует также особенности стиля санскритского религиозно-философского сочинения *Йога-Васиштха*. Этот средневековый текст представляет собой сборник бесед мудрецов на тему духовности и самоосознания. В сборнике употребляется древний метод обучения – объяснение посредством простых, очевидных ассоциаций и многочисленных повторов.

Сам уже символ внутреннего поиска, заглавный *кислород*, вызывает ассоциации с дальневосточными техниками дыхания. К тому же кругу дальневосточных понятий относится и цель данного поиска – истина. Дыхание выступает в религиозной литературе символом жизни. Санскритские корни слова *истина*, *астн* и *астми* обозначают дыхание [Špidlík 2002, 34–35].

Частым мотивом вырыпаевской пьесы является сосуществование положительного и отрицательного элементов жизни, добра и зла. Оба они вместе составляют одно целое. *Кислород* начинается и заканчивается отсылками к этой идее. Хорошим образом этой мысли является приведенный автором уже в первом припеве символ легких:

А в каждом человеке есть два танцора: правое и левое. Один танцор: правое, другой: левое. Два легких танцора. Два легких. Правое легкое и левое легкое. Легкие танцуют и человек получает кислород. [Vугураев 2011, 12]

Еще выразительнее данная ассоциация обнаруживается в конечной композиции пьесы, в которой переосмысливается евангельский текст и трансформируется библейская фразеология:

ОН. 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?

ОНА. А дерево под названием «Бог» прекрасно.

ОН. Я плод, по мне познают дерево. «А у плохого дерева и плоды плохие».

ОНА. Значит, и плоды, которые это дерево приносит, прекрасны сами по себе. (...) А плоды эти заключают в себе «Кислород». (...) Но только этим кислородом дышит все сущее в мироздании. (...) По дереву судите о плодах его. Аминь. [Вугураев 2011, 53–55]

Вырыпаев перенимает дидактический и назидательный стиль религиозных текстов. *Кислород* может трактоваться как своеобразная притча с элементами иронии и пародии. Герои на ощупь ищут смысл, ищут содержание, но не находят его ни в искусственной культуре, ни в религии, ни в потреблении, а в духовном пути, который каждый должен пройти самостоятельно. Поэтому вместе с другими авторитетами отбрасывается и Бог, теистическое *sacrum* как ограничение саморазвития и свободы. Духовный поиск однако продолжается, но меняется вектор поисков героев. Она и Он уходят в себя с целью высвобождения (собственной) высшей силы и парадоксально ссылаются на совесть как важнейшую ценностную опору [Wasińczuk 2018]:

ОНА. Ну и что для тебя главное?

ОН. То же, что и для тебя. (...)

ОНА. Если я сейчас произнесу это слово вслух, то получится пошло и всем станет стыдно за меня. Давай первый..

ОН. У меня то же самое. Ты начни, я продолжу. (...)

ОНА. Совесть.

ОН. И для меня то же самое. [Вугураев 2011, 51–52]

Совесть, о которой идет речь не напоминает христианской категории святости, в которой звучит закон Творца, а обозначает скорее всего скрытый в человеке божественный потенциал. Такое понимание совести согласуется с индуистскими и буддийскими холистическими концепциями, а также с идеями Новой эры [Skowronek, Pasek 2013, 48–49, 100; Smith 1990, 49]. В связи с тем и этический идеал отнюдь не христианский, но приближается к индуистскому образу *освобожденного при жизни*, который:

Zewnętrznie działa jak inni, pełniąc różne czynności, ale wewnętrznie jest od nich wolny. Nie odrzuca tego, co mu przypada w udziale, ani też nie chce czego innego. Jest szlachetny i szerokiego serca i wszędzie sieje pokój. Jak lew uwolniony z klatki, tak on wychodzi poza więzy klas, wyznań i tradycji, przyjętej moralności i wszelkich ksiąg i przykazań, przekraczając społeczne ramy tego świata. [Trzcіński 2012, 34]

Вырыпаев выдвигает тезис о духовности, как о пути к осознанию, но также как об аксиологической основе бытия [Wasińczuk 2018]. Драматург сильно подчеркивает, что человеку нужны «правильные» ответы:

Если нельзя – надо задуматься почему. Почему нельзя это делать? Настоящее осознание заповедей – вот чего нам не хватает. А мой герой задает вопрос: как это нельзя? А если хочется? Жизнь сегодня устроена совсем по-другому: на этом противоречии все строится. И правильные ответы нужны как воздух, как кислород. Бог – это воздух. Он – то, без чего нельзя жить, а не просто то, что может «быть» или «не быть» [Svešnikova 2009].

Человеческая совесть требует формирования, внутреннего усилия, которое, по Вырыпаеву, связано с саморазвитием, интеграцией духовного опыта, намного больше чем с конкретным вероисповеданием или религией:

Из буддизма можно взять практику медитации, православие дает мощный контакт с энергией света. Моя религия – это стать полноценным человеком и использовать эту жизнь для собственного эволюционного развития. Это религия трезвости и адекватности. [Dmitrievskaâ 2016]

Иван Вырыпаев возвращается к устойчивым мотивам своих пьес (Бог, духовный поиск, религия) также в произведении *Пьяные*, но обогащает его концептом страдания. Опьянение выступает здесь метафорой сумасшествия, экстаза, но прежде всего правдоискательства. Для того, чтобы отразить духовные проблемы, акцентировать метафизический вопрос, драматург старается ограничить психологизм. Пьяный это человек потерявший сознание, свободный от постоянного психологического самонаблюдения. Находящиеся в нетрезвом состоянии несчастные герои пьесы постоянно слышат «шепот Бога в своем сердце». Освобожденным от собственного «Я», а точнее от ложного образа себя и мира, пьяным, открывается правда. Неслучайно в этот своеобразный экстаз приходят только страдающие.

Опьянение обозначает здесь боль поиска и боль правды. Вырыпаев приближается в своей пьесе не только к буддийским теориям о состоянии сознания, но также к идее дионисийского опьянения «хмелем вечной Жертвы». Страдание показано как неотъемлемая часть человеческой жизни и заодно условие внутреннего развития. *Sacrum* можно открыть только путем самопознания и страдания, избавляясь от лишнего – от навязчивой культуры (ее знаком в тексте являются искусственные разговоры, полные формул-клише, реплик из фильмов),

лжи (она отражена как повседневное раболепие, притворство, фальшивые отношения) и религии, а скорее всего, конфессии (как метафора религиозной зависимости представлено агрессивное, алчное Христово объятие). Кажется, что театр Вырыпаева близок к идее театра Вячеслава Иванова: трагического, мистериального, но прежде всего исполняющего очищающую, сакральную функцию посвящения в секреты бытия. Театр причиняет боль, потому что показывает искаженное место человеческого «Я», разрывает рану, оживляя тем самым пульс духа. Такое мнение совпадает и с принятой Вырыпаевым концепцией искусства-миссии, целью которого является «раскрепощение», своеобразное *katharsis* [Biegluk-Leś 2014, 374]:

Единственная функция искусства, театра – раскрепощать людей, расслаблять. Не в смысле примитивного релакса, а нечто вроде йоги: выдохнуть, испытать что-то красивое, больше ничего искусство не может дать. Мы приходим в театр, чтобы почувствовать красоту. Красоту горя, красоту страдания, красоту любви, красоту смерти. [Вугураев 2011, 8]

Несомненно, вырыпаевская пьеса вне религиозного контекста становится нерасшифрованным кодом. Именно глубокая интерпретация социально-культурных феноменов, религиозная насыщенность пьес выделяет их автора среди других новодрамовцев. К творчеству Вырыпаева притягивает также постоянный поиск новой формы, поэтика контраста и абсурда, особый стиль, основой которого является игра с театральной традицией (со зрителем, сюжетикой), развернутая метафорика, доминанта слова. Вырыпаевский текст бывает даже главным действующим лицом произведений. Однако, за формой вырыпаевской пьесы скрываются философские идеи, религиозные размышления. Сама структура произведений русского драматурга является знаком отсылающим ко глубочайшим смыслам и неоднократно открывает религиозно-философский диспут. Вне всякого сомнения, драматургия Ивана Вырыпаева вписывается в религиозный дискурс. Текст ведь вбирает в себя не только форму и ритм, но прежде всего смысл происходящего и философию эпохи. Драматург пытается абстрактно, лирически формулировать новые идеи «на религиозные смыслы, на последние вопросы бытия» [Rudnev 2018, 620]. Хотя вырыпаевская драма не претендует на то, чтобы стать нравственным ориентиром, стоит отметить и ее дидактизм. Она становится дискуссионным форумом, дает возможность ставить экзистенциальные вопросы и «показывает человеку границы» [Вугураев 2015].

Literatura

- Gončarova-Grabovskaâ S., 2007, “*Novaâ drama*” rubeža XX–XXI vv. *I polemika wokrug nee*, [v:] *Novejšaâ russkaâ literatura rubeža XX–XXI vv. itogi i perspektivy*, Sankt-Peterburg, s. 100–107. [Гончарова-Грабовская С., 2007, «Новая драма» рубежа XX–XXI вв. и полемика вокруг нее, [в:] *Новейшая русская литература рубежа XX–XXI вв. итоги и перспективы*, Санкт-Петербург, с. 100–107.]
- Davydova M., Potapov I., 2006, *Ivan Vyrypaev: Ne hoču pokazat’sâ sumacšedšim, no â ždu èpohu vozroždeniâ* [Давыдова М., Потапов И., 2006, *Иван Вырыпаев: Не хочу показаться сумасшедшим, но я жду эпоху возрождения*], [online], <http://www.art.theatre.ru/authors/directors/karbauskis/8389/> [10.09.2018]
- Dmitrievskaâ M., 2016, *Ivan Vyrypaev: “Moj bog èto èvolúcionnoe razvitie”* [Дмитриевская М., 2016, *Иван Вырыпаев: “Мой бог это эволюционное развитие”*], [online], <http://ptj.spb.ru/archive/83/theater-and-religion/ivan-vyrypaev-moj-bog-eto-evolyucionnoe-razvitie/> [20.11.2018]
- Kurant E., 2013, *Voplošenie mifa o smerti i vozroždenii (na osnove p’esy Ivana Vyrypaeva Iúl’)*, “Acta Universitatis Lodziensis Folia Literaria Rossica. Zeszyt specjalny”, s. 165–172. [Курант Е., 2013, *Воплощение мифа о смерти и возрождении (на основе пьесы Ивана Вырыпаева Июль)*, “Acta Universitatis Lodziensis Folia Literaria Rossica. Zeszyt specjalny”, s. 165–172.]
- Kutlovskaa E., 2004, *Ivan Vyrypaev: “Â – konservator”* [Кутловская Е., 2004, *Иван Вырыпаев: “Я – консерватор”*], [online], <http://old.kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article17> [10.10.2018]
- Rudnev P., 2018, *Drama pamâti. Očerkiïstorii rossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e*, Moskva. [Руднев П., 2018, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е*, Москва.]
- Svešnikova M., 2009, *Ivan Vyrypaev: Pravil’nye otvety nužny kak kislorod* [Свешникова М., 2009, *Иван Вырыпаев: Правильные ответы нужны как кислород*], [online], https://russia.tv/article/show/article_id/10203/ [2.09.2018]
- Wasińczuk K., 2018, “*Novaâ drama*” i (novaâ) duhovnost’. *Duhovnyj poisk vruskoj i belorusskoj dramaturgii XXI v. (na primere izbrannyh proizvedenij)*, “Studia Białorutenistyczne”, nr 12 (w druku). [Wasińczuk K., 2018, “*Новая драма*” и (новая) духовность. *Духовный поиск в русской и белорусской драматургии XXI в. (на примере избранных произведений)*, “Studia Białorutenistyczne”, nr 12 (w druku)]
- Vyrypaev I., *Bytie* № 2, [v:] *Novaâ drama: p’esy i stat’i*, Sankt-Peterburg, s. 53–118. [Вырыпаев И., 2008, *Бытие* № 2, [в:] *Новая драма: пьесы и статьи*, Санкт-Петербург, с. 53–118.]
- Vyrypaev I., 2011, *Kislorod, Iúl’, Tanec Deli. P’esy*, Moskva. [Вырыпаев И., 2011, *Кислород, Июль, Танец Дели. Пьесы*, Москва.]
- Biegluk-Leś W., 2014, *Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. Tlen Iwana Wyrypaiewa*, “Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 5, s. 371–392.

- Bóg żywy. Katechizm Kościoła Prawosławnego*, Kraków 2001.
- Breczko J., 2014, *Głód cudowności, sensu i pieniędzy (refleksje o nowej duchowości)*, "Colloquia communia. Mistycyzm a duchowość" nr 1, s. 114–133.
- Chojka J. 2004, *Odkłamywanie. Nowa dramaturgi rosyjska*, "Dialog", nr 4, s. 150–161.
- Popczyk-Szczęsna B., 2010, *Biblia – wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrypajewa*, [w:] Partyga E., Prussak M. (red.), *Życie Księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny*, Warszawa, s. 196–212.
- Skowronek K., Pasek Z., 2013, *Nowa duchowość w kulturze popularnej. Studia tekstologiczne*, Kraków.
- Smith A., 1990, *God and the Aquarian Age. The new era of the Kingdom*, Great Wakering.
- Špidlík T., 2002, *Dusza rosyjska*, Poznań.
- Trzcíński Ł., 2012, *Problem ateizmu w filozofii indyjskiej. Śri Ramana Maharishi i Nisargadatta Maharaj*, [w:] Guja J. (red.), *Ateizm w kulturze Zachodu i Wschodu*, Kraków, s. 31–47.

RELIGIOUS DISCOURSE IN THE DRAMATURGY OF IVAN WYRYPAEV
(*GENESIS NO. 2, OXYGEN, THE DRUNK ONES*)

S U M M A R Y

Key words: Ivan Vyrypaev, new Russian drama and religion, *Genesis No. 2, Oxygen, The Drunk Ones*

The present article is devoted to Ivan Vyrypaev's dramaturgy, which raises religious issues and develops the threads of spiritual exploration. The aim of our work is to trace religious motifs and to indicate the manner of presentation of a sacral, spiritual context in works that seem to be far from manifesting the faith. This aim also leads to an attempt to reconstruct the concept of God and man in the dramas of Vyrypaev. The works of the Russian playwright, which are a specific record of cultural, social and religious transformations, provoke a reflection on the way of experiencing transcendence by modern man suspended between atheism and institutionalized religiosity. The tasks of the article are motivated by the presence in the world of numerous religious symbols, references to various spiritual traditions, the use of literary genres and images of biblical provenance, etc. The subject of these analyses are the selected dramas by Ivan Vyrypaev, *Genesis No. 2, Oxygen* and *The Drunk Ones*.