

Я. О. Глембоцкая

РАЗГОВОР ДРАМАТУРГА С СОЗДАТЕЛЕМ: «БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» ИСИДОРА ШТОКА И «БЫТИЕ № 2» ИВАНА ВЫРЫПАЕВА

«Бытие №2» Ивана Вырыпаева отражает эпоху повторного становления русского капитализма в стране, лишенной не только религии и веры, но и официальной идеологии. Если «Божественная комедия» Исидора Штока представляет собой безобидный интеллигентский капуста, советский «Декамерон», лекарство от скуки, то авторский замысел в «Бытии № 2» помещает героев в *дантов ад*, переоборудованный в психиатрическую клинику, в которой перед зрителем разыгрывается высокая «трагедия смысла».

Ключевые слова: философия скуки, комедия скуки, советский «Декамерон», трагедия смысла.

Пьеса «Божественная комедия» (1969) была написана актером и драматургом Исидором Владимировичем Штоком для театра, а в 1973 г. в театре Образцова по пьесе был сделан телевизионный спектакль. Фамилия Шток ни о чем не говорит массовой аудитории, потому что телезрители приписывали авторство спектакля самому Образцову или в крайнем случае театру Образцова как коллективному автору. Наивная атрибуция текста встречается нередко: как известно, массовая телевизионная аудитория СССР приписывала авторство эстрадных монологов исполнителю А. Райкину, не имея представления об истинном авторе – М. Жванецком. Пьеса «Бытие № 2» также написана для конкретного театра, а точнее – для театрального движения «Кислород». Авторство пьесы Вырыпаева проблематизировано самим автором. Иван Александрович Вырыпаев настаивает на том, что пьесу написала душевнобольная Антонина Великанова при его участии. Итак, пьеса «Бытие № 2» написана актером Иваном Вырыпаевым в соавторстве с читательницей его пьес, не верящей в бога, и жанр ее определяется автором как «трагедия смысла», а «Божественная комедия» написана Исидором Штоком по заказу театра в жанре театрального капуста. Тем не менее основания для сопоставления очевидны: обе пьесы – богоборческие, если не сказать богохульные. «Божественная комедия» своим названием как бы исправляет литературно-историческую «ошибку», поскольку «Божественная комедия» Данте это вовсе не комедия в том смысле, что в ней нет ничего смешного.

В истории литературы было еще одно великое произведение, которое появилось как реплика диалога с великим произведением Данте, – это «Декамерон» Боккаччо. Хотелось бы показать, что «Божественная комедия» Штока – это своего рода «Декамерон» советской эпохи, вписанный в традицию антиклерикальной гуманистической литературы. «Бытие № 2» Вырыпаева возвращает богоборчество к жанру трагедии, то есть сочиняет современную версию «Божественной комедии» Данте в

трагическом модусе художественности, осложненном трагической иронией.

«Декамерон» Боккаччо начинается напоминанием о чуме 1348 г. Этот ужасный зачин узаконивает непочтительность комических, пародийных и гротескных мотивов – естественной реакции, сопротивления страху смерти. Таким же образом в «Божественной комедии» Штока все комические эффекты обусловлены той общественной атмосферой, которая была характерна для СССР: скука официальной советской культуры, засилье канцеляриста в речи партийных функционеров, любовь КПСС к так называемым «высоким образцам культуры». Если веселая компания у Боккаччо покидает зачумленный город, чтобы принять новые правила поведения, то вся компания персонажей в «Божественной комедии» в качестве убежища использует театр. Не случайна первая реплика пьесы: «Театр – это рай земной». Постановка пьесы в театре кукол была большой удачей: театр кукол с его высокой мерой условности – это как бы театр в театре. Таким образом, и сообщество рассказчиков в Декамероне, и персонажи «Божественной комедии» Штока оказываются в изолированном, фантастическом месте, куда не проникает ничто из внешнего мира. «Подход Боккаччо характерен тем, что основной упор делается на то, чтобы дистанцироваться от наиболее «заезженных» литературных традиций (классической, лирической, романтической, благочестивой), вывернув их наизнанку. Это случай контрлитературы, которая призвана обновить литературу пародийными приемами» [1, с. 94–95]. То же самое происходит и в пьесе Штока. В контексте советской драматургии она выглядит как контр-драматургия, поскольку она внеидеологична, незлободневна, пародирует производственные пьесы, объявляет главной ценностью частную жизнь человека. Скука и необходимость от нее спастись – это исходное событие и в «Божественной комедии» Штока, и в «Декамероне», причем скука здесь воспринимается не как безобидная маята, а как угрожающее смертью небытие.

Обращение к понятию «скука» в контексте нашей темы более чем закономерно – оппозицией смеху в его коммуникативной и игровой ипостаси можно считать скуку. Феномен скуки введен в кругозор научной рефлексии шведским философом Ларсеном Свендсеном в монографии «Философия скуки». Эта книга вышла на русском языке в 2003 г. Свендсен рассматривает скуку как фундаментальный экзистенциальный опыт, его книга, жанр которой автор определяет как «эссе», включает обзор разных источников (философских исследований, произведений художественной литературы, из трактатов по психологии, теологии и социологии), распределенных по четырем главам: «Проблема скуки», «История скуки», «Феноменология скуки» и «Мораль скуки». Удивительно, но смех как возможность временного решения «проблемы скуки» так и не упомянут Свендсеном. Единственная глава, в которой упоминается «комизм скуки», это глава «Сэмюэль Беккет и невозможность персонального смысла»:

«Большинство произведений Беккета как раз можно назвать комедиями скуки. И прежде всего пьесе «В ожидании Годо»... Я бы хотел сосредоточиться на тотальных предпосылках скуки, а именно на идее о невозможности обрести персональный смысл» [2, с. 136]. Определение «комедия скуки» кажется удачным и подходящим не только для произведений Беккета, но и для пьес Чехова, например. Заметим, что показанный в «несмешных комедиях» Чехова абсурд повседневности превращается у Беккета в абсолютный метафизический крах реальности, которая видна художнику. Это мироощущение роднит самого Беккета с сумасшедшим художником, о котором рассказывает Хамм в пьесе «Конец игры»: «Я знал одного сумасшедшего, который считал, что уже настал конец света. Художник. Очень я его любил. Навещал в сумасшедшем доме. Возьму его за руку, подведу к окну. Смотри! Ну! Хлеба колосятся! А там! Рыбачьи парусники! Красота какая! А он руку выдернет и опять забьется в свой угол. От ужаса сам не свой. Всюду видел одно пепелище». Это мироощущение восходит к культу ночи, введенному в литературную моду романтиками (Новалис), развитому во французском символизме и подхваченному русским Серебряным веком: «Имей глаза – сквозь день увидишь ночь, / Не озаренную тем воспаленным диском» (В. Ходасевич). Если скука – это временное переживание отсутствия персонального смысла, то смех, перед которым отступает скука, как бы восполняет отсутствие смысла или делает бессмысленность менее болезненной. Присутствие безумия, воплощенного в конкретного персонажа, задает общий контекст для «комедий скуки» Беккета и «трагедии смысла» Вырыпаева. «Бытие

№ 2» – это трагическое произведение, осложненное трагической иронией, автор которого переводит трагизм и иронию Беккета на язык русской ментальности. Именно поэтому беккетовская ирония в мире Вырыпаева превращается в скоморошество, похабщину, а *проклятия небесам* оборачиваются посылом Бога (Аркадия Ильича) на три непечатные буквы.

В «Бытии № 2» есть два бога: «русский бог» (персонаж частушек Пророка Иоанна) и собственно Бог – Аркадий Ильич, по функции – Создатель, поскольку именно с ним обсуждаются вопросы бытия и творения мира. Кроме теософского диспута Бога и Антонины, которым неизбежно и невольно увлекается зритель, следящий за аргументами безумной женщины, в которых, однако, «есть своя логика», никакого внешнего действия в пьесе нет. Убедительную концепцию подобного действия-антидействия предложила В. Е. Головчинер: «Этот тип действия апеллирует не только к эмоциям, но и к интеллекту, к гражданским чувствам читателя и зрителя, втягивая в дискуссии, идущие на сцене, побуждая к сопоставлению относительно самостоятельных сюжетных линий эпизодов, мотивов» [3, с. 70–71].

Аркадий Ильич – лечащий врач Антонины Велликановой, но он также и Лечащий Врач вообще, поскольку, появляясь на сцене, он справляется о здоровье у всего зала, причем «Аркадий Ильич» из имени собственного превращается в имя нарицательное: «Здравствуйте, я ваш Аркадий Ильич. Узнали меня?»

Обе пьесы – и Вырыпаева, и Штока – используют архаические театральные приемы. Например, у Штока одним из действующих лиц становится хор, олицетворяющий, по-видимому, коллективное действующее лицо – строителей коммунизма. У Вырыпаева в тексте есть частушки пророка Иоанна, написанные в традиции скоморошества, со всеми необходимыми атрибутами, формальными и тематическими: со стилизованным раешным стихом и изрядной долей похабщины.

Мужская русская

Ох, возьми меня Пал Иваныч, я знаю, кто ты есть.

Ох, да, возьми меня Пал Иваныч, да я знаю, кто ты есть.

Ох, возьми меня Пал Иваныч, ведь я знаю, что ты – русский бог.

Ох, да русский Пал Иваныч с густой бородой и есть русский бог.

Ох, возьми меня русский бог, да всего себя тебе отдаю.

Возьми меня русский бог, я весь твой!

<... ..>

Ты бог, Пал Иваныч, а я пророк Иоанн.

Вот бог, а вот пророк. Вот русский пророк русского сознания.

Делай не только то, что тебе нравится, а делай все!

Каждый мужчина раз в жизни пробовал.

Каждый мужчина хоть раз в жизни пробовал

Хоть что-нибудь.

В этих текстах происходит движение от глумления над святыней, когда пророк и русский бог Пал Иваныч удаляются для совокупления, к трагическому осознанию принудительности бытия: «Делай не только то, что тебе нравится, а делай все!». Интересно, что русский бог так и остается в пьесе персонажем частушек, а в воображаемой реальности самой пьесы не появляется. Пророк Иоанн и Пал Иваныч отправляются вместе не куда-нибудь, а в баню, место крошечное, бесовское:

«Баня – место шутовское и нечистое, единственное место, где снимали нательные кресты. Это известно по этнографическим материалам; это хорошо видно при рассматривании изображающих баню лубочных картинок XVIII в. Баня играла большую роль в отправлении языческого культа, как полагает Б. А. Успенский, она была домашним «храмом» Волоса-Велеса. Не случайно севернорусская баня, где упразднились общеобязательные в любом ином пространстве нравственно-религиозные запреты, стала предметом обсуждения на Стоглавом соборе» [4, с. 93–94].

Итак, русский бог Пал Иваныч отводит пророка в баню, которая во многих языческих культурах использовалась для лечения болезней и родовспоможения. Всеобщий Бог, Аркадий Ильич, занимается лечением психики (души) душевнобольной Антонины Великановой в медицинском учреждении, что сближает его с докторами из пьес А. П. Чехова. В книге В. Я. Проппа «Проблемы комизма и смеха» есть фрагмент об «излюбленной сатириками всего света» фигуре врача, который мы приведем полностью:

«Одна из излюбленных сатириками всего света фигур – фигура врача, в особенности в народном театре и в ранней европейской комедии. Доктор наряду с Арлекином и Панталоне был постоянной фигурой итальянской комедии дель арте. Невежественные пациенты тех времен видели только внешние приемы, действия врача, но не видели и не понимали их смысла, не верили в него.

В народной драме «Царь Максимилиан» врач так представляет себя зрителям: «Я искусно лечу./ Из мертвых кровь мечу.../ Я зубы дергаю, глаза ковыряю./ На тот свет отправляю... и т. д.».

Этот доктор лечит стариков тем, что избивает, предлагает кормить их навозом и пр. Имеются лубочные картинки, в которых изображается «голландский лекарь и добрый аптекарь». Он по-

хваляется тем, что старых переделывает на молодых.

В театре Петрушки доктор одет во все черное, с огромными очками. Петрушка бьет доктора по голове. Комическая фигура врача неоднократно встречается у Мольера («Летающий доктор», «Лекарь поневоле», «Мнимый больной»). В «Лекаре поневоле» Сганарель, вынужденный изображать врача, несет всякую тарабарщину, вплетая латинские слова. В «Мнимом больном» врач искусно тянет деньги из мнительного пациента. Комедия кончается балетом, в котором пляшут восемь клистироносцев, шесть аптекарей, один бакалавр и восемь хирургов». [5, с. 73–74].

Комическая фигура врача, характерная для народного театра и ранней европейской комедии, легко опознается в сцене с «операцией» в «Божественной комедии», что касается пьесы «Бытие № 2», то доктор Аркадий Ильич, скорее, вызывает ассоциации с целой чередой докторов из пьес А. П. Чехова (Трилецкий, Львов, Хрущов, Астров, Дорн, Чебутыкин), где врачам отведено особое место в системе персонажей. Врач находится в стороне от основной интриги, он, можно сказать, *несносный наблюдатель*, который иногда выполняет роль исповедника. Профессиональный цинизм позволяет врачу иметь трезвый взгляд на природу человека и в то же время сочувствовать ему как слабому существу. Можно сказать, что врач выполняет функции священника в безрелигиозную эпоху – и в самом деле, для больного человека и его семьи нет более близкого человека, чем врач. Миссия врача в известном смысле – противостоять метафизике, противопоставлять ей естественный порядок вещей, физиологию. Помимо того, что на Бога в «Бытии № 2» возложена миссия последовательного отрицания бытия Божия, его изобретательное красноречие, несомненно, должно развлекать как больную, так и зрителей. (Врачи у Чехова тоже отличаются пронизательностью и остроумием).

Создатель (*Закуривает. Ему подносят спичку. Он жадно затягивается. Критически осматривает новую Женщину.*) Ну, как будто на этот раз не плохо.

Ангел А (*восторженно*). Бог! Просто бог!

Мы сталкиваемся с пародийным воспроизведением героически-производственного пафоса советской драматургии и кинематографа. В контексте пьесы заключительная реплика в эпизоде операции – это каламбур, поскольку переносное значение слова «Бог» как реакция на виртуозное владение профессией (в данном случае – хирургией) в этом контексте совпадает с именем собственным и сущностью персонажа, который и есть Бог в буквальном смысле. Сигарета, выкуренная сразу после окончания операции, также несомненный сиг-

нал романтического образа тяжелой и мужественной профессии, связанной с риском: в советском кино в кадре *нервно курят* комиссары, режиссеры, писатели, сыщики, альпинисты, врачи, ученые, археологи, путешественники и другие экранные герои-неоромантики. Пародия в «Божественной комедии» Штока, как на уровне сюжета и жанра, так и на уровне языка, решена полностью в юмористической эстетике. В «Бытии № 2» очень много смешного, однако ее эстетическая доминанта – трагическая ирония.

Зададимся вопросом, почему главное действующее лицо в «Бытии № 2» – женщина? Помимо обстоятельств написания пьесы (если мы принимаем на веру реальность существования душевнобольной Антонины Великановой), должен быть и какой-то художественный смысл в том, что богоискательство в пьесе Вырыпаева поручено женскому персонажу. Более того, при постановке пьесы при участии автора было сделано такое распределение ролей, которое подчеркивает хрупкость, женственность и обезоруживающую искренность героини спектакля (актриса Светлана Иванова). Из этого можно сделать вывод о том, что авторский замысел пьесы освобождает героиню от всего страшного, что можно вообразить себе как проявление безумия в поведении пациентки психиатрической клиники. В исполнении С. Ивановой Антонина Великанова – это вариация на тему упоительных героинь мирового классического репертуара: это и Офелия, и Нина Заречная, и Корделия. Какое движение можно проследить в этом ряду героинь, воплощающих неотразимую жертвенную женственность? Офелия – возлюбленная героя, сведенная с ума жестокостью мужского мира, втянутого в убийственную борьбу за власть. Нина Заречная – погубленная немолодым любовником провинциалка, принесшая личное счастье в жертву творчеству. Корделия – преданная дочь, погубленная своеволием и жестокостью отца-тирана. Антонина Великанова в своих диалогах с Богом (он же – лечащий врач Аркадий Ильич) осуществляет все три перечисленных сценария. Она, несомненно, дочь Бога, как и все люди – дети божии. Аркадий Ильич –

своевольный и безжалостный тиран, отрицающий очевидное – существование Бога, то есть самого себя. Антонина – актриса, которая вступает в творческую дуэль с исполнителем роли Бога, пытается переиграть его и победить в абсурдно-теологическом диспуте. Наконец, внешность и психофизический облик актера Александра Баргмана, выбранного на роль Аркадия Ильича режиссером Рыжаковым и автором пьесы, демонстрирует мужественность, граничащую с брутальностью. Из столкновения женственности актрисы и мужского начала актера не может не возникнуть эротический контекст диспута, свидетелями которого становится зритель.

Можно утверждать, что Иван Вырыпаев «ответил на вызовы», которые высказывала в адрес пьесы Треплева начинающая актриса Заречная. Он создал новую форму (теологический диспут в психиатрической клинике), в его пьесе мало действия, в ней нет любви, а есть один только страх перед насилием (и в буквальном, и в метафизическом смысле), который и сводит с ума героиню (как и Офелию). Однако же пьеса состоялась как спектакль и имела успех. Антонина Великанова говорит о себе: «Мой конфликт в том, что нет причин для страданий, а я страдаю». Замечательно, что героиня описывает «свой конфликт», то есть как бы переходит нечаянно на язык «поэтики драмы», описывая и конфликт, характерный для чеховских пьес, которые можно назвать «комедиями скуки».

Выяснение отношений с религией средствами драматургии и театра становится зеркалом эпохи. «Божественная комедия» Штока отражает победивший советский официоз, к которому легко приспособиться, если не терять чувства юмора. «Бытие № 2» отражает эпоху повторного становления русского капитализма в стране, лишенной не только религии и веры, но и официальной идеологии. Если «Божественная комедия» представляет собой безобидный интеллигентский капустник, советский «Декамерон», лекарство от скуки, то авторский замысел в «Бытии № 2» помещает героев в *дантов ад*, переоборудованный в психиатрическую клинику, в которой перед зрителем разыгрывается высокая «трагедия смысла».

Список литературы

1. Д'Анджело Б. *Narratio et delectatio*. Пародия в современной романской литературе (1250–1350). М.: ОГИ, 2003. 176 с.
2. Свендсен Л. *Философия скуки*. Пер. с норв. К. Мурадян. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 256 с.
3. Головчинер В. Е. Действие и конфликт как категории драмы // *Вестн. Томского гос. пед. ун-та*. Вып. 6(22). 2000. С. 66–72.
4. Панченко А. М. *Русская культура в канун петровских реформ*. Ленинград: «Наука», 1984. 206 с.
5. Пропп В. Я. *Проблема комизма и смеха*. М.: «Лабиринт», 1999. 288 с.

Глембоцкая Я. О., кандидат филологических наук, проректор по научной работе.

Новосибирский государственный театральный институт.

Ул. Революции, 6, г. Новосибирск, Новосибирская область, Россия, 630099.

E-mail: glembo2212@yandex.ru

Материал поступил в редакцию 05.04.2011.

Y. O. Glembotskaya

**CONVERSATION OF THE PLAYWRIGHT WITH THE CREATOR:
“DIVINE COMEDY” BY ISIDOR SHTOCK AND THE “GENESIS 2” BY IVAN VYRYPAEV**

“Genesis 2” by Ivan Vyrypayev reflects the epoch of early formation of Russian capitalism in the country deprived of not only religions and beliefs, but also of official ideology. “Divine comedy” represents harmless intellectual show, Soviet “Decameron”, a medicine for boredom. In “Genesis 2” the author places characters in Dante’s Hell converted in a psychiatric clinic where “the tragedy of sense” is being played.

Key words: *philosophy of boredom, Soviet Decameron, the tragedy of sense.*

Novosibirsk State Theatre Institute.

Ul. Revolutsii, 6, Novosibirsk, Novosibirsk region, Russia, 630099.

E-mail: glembo2212@yandex.ru