

Т.Е. Долженко

### **«Эйфория» И. Вырыпаева как опыт исследования пространства трагедии в контексте кино**

*Аннотация:* Фильм «Эйфория» (2006) Ивана Вырыпаева представляет собой своеобразный эксперимент по осмыслению задач современного театрального искусства с помощью киноязыка. В своем фильме Вырыпаев продолжает разговор о жанре трагедии в контексте русского театра, но более важно то, что фильм этот – попытка осмыслить сквозь призму «чистого» жанра современную театральную и кинематографическую действительность. Автор статьи анализирует возможности киноязыка, позволяющие показать многоплановый символический уровень текста. В статье отмечено, какие театральные приемы и установки находят свое воплощение на экране и к какому эффекту приводит сочетание театральности и кинематографа.

*Ключевые слова:* современный кинематограф, русский кинематограф, современный театр, русский театр, сценарная драматургия, жанр трагедии, интермедальность

*Abstract:* ‘Euphoria’ (2006) directed by Ivan Vyrypayev represents a unique experiment on the comprehension of contemporary dramatic art by means of cinema language. This film is of interest not only as an example of art interaction but as a genre experiment. ‘Euphoria’ should be considered as an experience in ‘the research into the space of tragedy genre’. In his film Vyrypayev makes an attempt to resume a conversation on the problem of tragedy genre in the context of Russian theatre and, what is even more important, this is an attempt to analyze contemporary drama and cinematographic reality through the lenses of ‘pure’ genre. The author of the article shows what of theatrical methods and techniques is used by Vyrypayev in film itself and in its script and what can be achieved by of mixture of theatre and cinema.

*Key words:* contemporary cinema, Russian cinema, contemporary theatre, Russian theatre, scriptwriting, genre of tragedy, art interaction, intermediality

Драматургия Ивана Вырыпаева представляет собой одно из наиболее ярких и значимых явлений современного русского театра. Будучи вписанным в контекст так называемой новой «новой драмы», творчество Вырыпаева по своему характеру экспериментально, но вместе с тем в нем можно проследить определенную связь с традицией русского классического театра. Сказанное касается и сценарной драматургии автора. В этом отношении наиболее интересен вырыпаевский сценарий к фильму «Эйфория» [2]. Картина вышла на экраны в 2006 г. и вызвала самые противоречивые отклики. Кинокритика встретила фильм Вырыпаева неоднозначно – «Эйфория» не столько негативно оценивалась, сколько вызывала недоумение. Даже во многих положительных отзывах прочитывалось сомнение в том, с каких позиций возможна адекватная интерпретация вырыпаевской работы [9], которую одновременно упрекали и в претенциозности, и в клишированности. Основным недостатком «Эйфории», по мнению большинства кинокритиков, заключался в излишней театральности этой картины.

Здесь стоит оговориться, что в статье речь идет об «Эйфории» и как о кинокартине, и как о явлении сценарной драматургии. Хотя в литературоведении в целом не принято рассматривать сценарную форму с тех же позиций, с которых оно подходит к традиционным пьесам. В книге «Драма как род литературы» В.Е. Хализев разграничивает драму как таковую и сценарий. Под сценарием исследователь понимает некую переходную форму от текста пьесы к непосредственному театральному или кинематографическому действию: «Сценарий – это предзрелищная и “предэстетическая” форма, в полной мере, однако, подчиняющаяся законам художественности» [10: 50]. Однако сценарий «Эйфории», на наш взгляд, заслуживает внимания именно как литературный текст.

Безусловно, невозможно говорить о сценарии в отрыве от фильма, и тем не менее, подходя к этой работе Вырыпаева с литературоведческой точки зрения, мы анализируем непосредственно текст, а не киноленту. Такой подход во многом соответствует логике самого Вырыпаева: он не отделяет «Эйфорию» от своего остального творчества, принадлежащего именно к миру театральной драматургии. Вырыпаев склонен видеть в своей картине прежде всего явление театральное и лишь затем кинематографическое. Им не раз отмечено, что, будучи театральным режиссером и драматургом, он в своем дебютном сценарии не мог не ориентироваться на язык и приемы театра. Более того, Вырыпаев охарактеризовал «Эйфорию» как «театральную работу в рамках кинополотна» [6]. Многие сцены фильма действительно выглядят очень театрально и нарочито постановочно, прежде всего – по причине статичности большинства планов. В сценах, где происходит развитие диалогов, камера почти всегда остается неподвижной, благодаря чему возникает впечатление, что мы на самом деле смотрим не кинофильм, а спектакль в натуральных декорациях. Тем не менее довольно большой объем статичных сцен уравновешен динамичной съемкой Дона и донской степи с возду-

ха. Как было отмечено в критике, Вырыпаев выстраивает в «Эйфории» оппозицию «театр – степь» [9].



По словам драматурга, обращение к формату кинематографа при реализации его замысла было продиктовано наличием в «Эйфории» важного символического уровня, который в полной мере можно было воплотить только на экране. Таким образом, картина представляет собой своеобразный эксперимент на стыке двух видов искусств.

Вместе с тем «Эйфория» интересна не только с точки зрения интермедальности, но и как эксперимент в жанровом отношении. Во многих крити-

ческих отзывах, посвященных «Эйфории», было отмечено, что эта работа определенным образом апеллирует к структуре и характерным элементам жанра трагедии [11]. О связи «Эйфории» с трагедией заходит речь и в книге Липовецкого и Боймерс, где картина охарактеризована как «мечта о трагедии» [5: 357]. В интервью «Российской газете» Вырыпаев говорил о том, что в «Эйфории» он предпринимает попытку возобновить разговор о проблеме жанра трагедии в контексте русского театра. Сценарий к фильму следует рассматривать как современный опыт по «исследованию пространства трагедии»: «Мы пытались применить закон трагедии к нынешней жизни. Не имитировать его, не пытаться воссоздать то, что воссоздать невозможно, а исследовать» [8].

Важно отметить то, что «Эйфория» – это не трансформация жанра в пост-модернистическом ключе или же, наоборот, попытка написать трагедию всерьез. Вырыпаев сам изначально осознавал, что создать настоящую трагедию в условиях современной действительности невозможно по той причине, что трагедия предполагает особенный тип мировоззрения. Трагедия строится на столкновении личности и надличных сил [3: 154–155]. Вступая в конфликт с этими силами, герой трагедии попадает в ситуацию сложного, почти невозможного выбора. Жанр трагедии может в чистом виде существовать только при определенных социокультурных условиях: необходим высокий уровень самосознания индивидуальной личности – и вместе с тем ее мировоззрение во многом строится на вере в сакральное.

По словам Вырыпаева, «конфликт высокой трагедии между человеком и роком сегодня невозможен, поскольку нет подлинного религиозного сознания» [6]. Однако его отсутствие не означает, что нельзя создать определенные условия, при которых удастся хотя бы на мгновение соприкоснуться с ускользающим ощущением сакрального. Именно в этом, на наш взгляд, заключен смысл вырыпаевского «исследования пространства трагедии»: автор исследует в «Эйфории» не столько саму трагедию как специфический жанр, сколько сферу сакрального. Трагедия в данном случае выступает как эвфемизм той центральной категории, которая проходит через все творчество Вырыпаева, начиная с пьесы «Кислород».

При написании сценария драматург ввел отсылки к греческой трагедии, которые образуют визуальный символический уровень картины (например, образ козлиного стада); мотив ничем не контролируемой страсти, приводящей героев к гибели, вызывает в сознании зрителя и читателя ассоциации с шекспировским театром. Однако основным ориентиром для Вырыпаева, на наш взгляд, послужила пьеса А.Н. Островского «Гроза». В литературоведении существует традиция, рассматривающая эту пьесу XIX в. как опыт написания трагедии на основе бытового материала [4: 39]. По мнению исследователя жанра трагедии Т. Гармаш, «Гроза», по сути, единственная истинная трагедия в русской литературе [3: 160].

Вырыпаев не раз признавался, что считает Островского главным для себя драматургом. В «Эйфории» он в определенной степени следует за Остров-



ским, что во многом проявляется в характере конфликта. Как и в «Грозе», в основе сюжета «Эйфории» лежит ситуация любовного треугольника и на первый план выступает бытовой конфликт. Однако уже с самого начала за семейным конфликтом начинает проступать конфликт иного рода. Происходит это за счет того же приема, что использовал классик: Вырыпаев вводит в свой сценарий символический, библейский план. Так, сценарий открывается эпиграфом, отсылающим к известной притче: «Савл! Савл! Что ты гонишь меня?» (Деяния, гл. 22). Сюжет этой притчи повествует о еврейском юноше, который одобрительно относился к гонениям и казням ранних христиан. Но, получив откровение от Христа, Савл обрел настоящую веру и принял христианство под именем Павла. Безусловно, Вырыпаев соотносит своего главного героя, которого зовут Павел, с библейским образом: подобно Савлу, он обретает свою Веру (имя героини).

В первой ремарке сценария говорится, что Вера живет «внутри Господа Бога по имени Дон» [2]. Вера у Вырыпаева, с одной стороны, изображена как обычная земная женщина, однако в то же самое время она воплощает собой некую неотъемлемую часть огромного божественного организма природы Дона. Действие сценария разворачивается внутри божественного пространства: Дон – это не просто река, а вездесущий Бог. Вырыпаевская героиня символизирует сакральную составляющую бытия, поэтому неслучаен выбор ее имени. Чувство, обрушившееся на героев так внезапно, – это одновременно и божественный подарок, и наказание. Подобно Катерине Островского, вырыпаевские герои не до конца осознают, что с ними происходит. Чувство Павла и Веры носит бессознательный характер. Показателен в этом смысле первый разговор между Верой и Павлом, когда герой, еще только смутно почувствовав свою страсть к ней, неожиданно приезжает к ее дому. Павел сам не понимает, для чего он совершает этот поступок. Во вре-



мя спора с другом, который пытается отговорить Павла от этой затеи, герой отвечает: «От меня-то уже все равно ничего не зависит!» [2]

Встретив Веру на краю обрыва, Павел несколько раз повторяет вопросы: «И чё делать-то?», «Я сам не понимаю, чё происходит. Ты не знаешь?» – и каждый раз получает один и тот же Верин ответ: «Я не знаю».

Ни Павел, ни Вера не в состоянии постичь смысл того чувства, которое внезапно охватывает их, они ошеломлены его силой. Именно за счет этого создается ощущение трагичности происходящего: страсть резко вторгается в их привычную жизнь извне, как некая иррациональная сила. По словам драматурга, в своей работе он пытался решить вопрос о том, «насколько важна и необходима человеку культура как основа не только сознания, но и эмоций, чувствований». Герои Вырыпаева неизбежно погибают, потому что любовь оказывается больше их самих, она несовместима с их сознанием и укладом жизни: «На них обрушилось божественное чувство, но, как примитивные создания, они не способны эту громаду чувств принять-переварить» [6].

О трагедии можно говорить, когда в пьесе имеет место неразрешимый конфликт, разворачивающийся в душе главного героя. Так, Катерина у Островского гибнет не из-за внешнего гнета о стороны свекрови. Как пишет А.И. Журавлева, любовь Катерины – это своего рода проявление просяпающегося в ней чувства личности [4: 45], ее трагедия – это трагедия человека, который неожиданно для себя начинает ощущать себя индивидуальностью, но одновременно с пробуждением чувства личности он переживает процесс отпадения от сакрального. В этом суть внутреннего конфликта героини Островского: индивидуальное чувство любви оказывается несовместимым с ее подлинным религиозным чувством. Вырыпаев в «Эйфории» создает «трагедию наоборот»: для его героев приобщение к сакральному оказывается невозможным, хотя из него соткан весь окружающий их мир, но они слепы и совсем не замечают этого. Несмотря на то что надличные силы, которые в «Эйфории» воплощены в образе Дона и обрушившейся на героев любви, буквально врываются в жизнь Павла и Веры, герои неспособны принять новое для них чувство именно по причине отсутствия личного самосознания. Величие их чувства заключается в том, что оно может стать ключом к постижению сакрального, однако трагедия проистекает от невозможности осознания высшей сущности происходящего: ни Вера, ни Павел так и не смогли увидеть за этим чувством нечто большее, чем страсть. Возможность любви в высшем смысле этого слова для Павла и Веры оборачивается не созидающим и благодатным чувством, а «выхолощенной эйфорией» [1].

Вырыпаев максимально мифологизирует пространство текста. Здесь каждая деталь и предмет имеют символическое значение. При этом драматург не боится использовать расхожие образы-символы, такие как река, лодка, сухое дерево, символика красного и белого цвета одежды и т. п., за что многие критики упрекали его в лубочности. Однако думается, что драматург намеренно «обнажает прием» для того, чтобы у зрителя возникло двойственное ощущение одновременно реальности и нереальности пространства и проис-

ходящих событий. Действия героев, их отрывочная, часто бессвязная и примитивная речь, состоящая в основном из невнятных междометий, делают их похожими скорее на первобытных людей, чем на людей современности. Вырыпаев не боится использовать сниженную и даже обценную лексику, которая для драматурга не самоцель и не социальный маркер, а отражение примитивного сознания героев. Автор стремится показать, как с помощью своего странного и примитивного языка – другого языка у них просто нет – они пытаются осмыслить и выразить свое чувство. Вместе с тем грубый, неразвитый язык героев и их примитивный быт вступают в конфликт с описаниями природы Дона (в фильме к этому добавляется аудио- и визуальный ряд). Именно так Вырыпаеву удается воплотить конфликт божественной красоты окружающего мира и отсутствие духовного начала в человеке.

Организация пространства и пейзаж в «Эйфории» тоже заставляют вспомнить «Грозу» Островского. В обоих произведениях пейзаж призван очертить особый топос, являющий собой целый мир, живущий по своим законам. В центре образной системы «Грозы» находится образ Волги. Он неразрывно связан с фигурой Катерины. Высокий обрывистый берег, на котором расположен город Калинов, картины волжской дали, Катерина, стоящая на краю обрыва, вводят в пьесу мотив полета, ничем не ограниченной воли, беспредельности. В знаменитом монологе Катерины, где она сравнивает себя с птицей, звучит тема естественной и свободной жизни, не скованной никакими запретами и догмами. Тот же мотив птичьего полета и воли сопровождает главную героиню Вырыпаева. Веру мы впервые видим стоящей на краю утеса над Доном: «С высоты птичьего полета над рекой – утес. На краю утеса маленькая фигурка Веры в красном платье. Вера смотрит куда-то вдаль» [2].

Сцена с Верой на утесе повторяется в сценарии дважды. В самом начале мы видим ее фигуру в красном платье издалека («маленькая фигурка Веры») – она вписана в природу, как будто бы растворена в ней. В следующем эпизоде взгляд движется вдоль русла Дона, и мы постепенно приближаемся к тому самому утесу, где стоит Вера. В ремарках сценария ощущение полета создается при помощи многократных повторов глагола «лететь»: «Извивается лентой мутной воды Дон. Мы поднимаемся вверх по Дону, с большой скоростью летим почти над самой водой. Огибаем крутые повороты, песчаные косы сменяют лесные берега, летим над Доном, обгоняя рыбацкие моторки, то справа, то слева по берегу возникают и остаются позади маленькие хутора. Летим над мутной водой, видим водоросли, видим купающихся баб и мужиков, пролетаем над ними, летим вверх по реке, впереди еще один крутой поворот, за ним утес. На краю утеса стоит Вера. И теперь мы видим ее красивое лицо прямо перед собой» [2].

Очевидная отсылка к тексту пьесы Островского содержится и в одном из центральных эпизодов «Эйфории», когда Вера и Павел, побывав в городской больнице и узнав, что Верину дочку Машу уже осмотрел врач, возвращаются обратно. Они идут пешком по степи, когда внезапно начинается гро-

за: «Черные тучи закрыли солнце. Донская степь окрасилась в серые тона. Дует сильный ветер. Степь делается похожей на море: ветер гонит свои волны по траве. По степи, среди травяных волн, идут Павел и Вера. Их разорванная одежда, словно листки объявлений на фонарных столбах, развеивается на ветру. Где-то в небе сверкнула молния. Вера остановилась, закрыла лицо руками, замерла. Павел смотрит на Веру. Гремит гром, Вера, не убирая рук от лица, садится на корточки. Павел подходит к Вере, становится около нее на колени.

ПАВЕЛ. Ты чё, грома боишься?

Вера убирает руки от лица и смотрит на Павла.

ВЕРА. Нет.

ПАВЕЛ. А чё тогда?

ВЕРА. Мне страшно.

Начинается сильный дождь.

ПАВЕЛ. Страшно из-за грозы?

ВЕРА. Нет, из-за себя.

Павел и Вера сидят рядом на корточках, их заливает мощный ливень» [2].

Вера произносит почти те же самые слова, что и Катерина в разговоре с Варварой в последнем явлении первого действия [7, 2: 224–225]: и Катерину, и Веру пугает не столько гроза, сколько их собственные неясные чувства и переживания. Им обоим страшно из-за того, что они не могут понять себя, никуда не могут убежать от того, что происходит в их душе помимо их собственной воли.



Мотив беспредельности и ничем не ограниченной свободы у Вырыпаева усиливается за счет того, что действие происходит в бескрайней донской



степи. Дома героев не огорожены заборами и границами города, как в «Грозе». Герои оказываются непосредственно перед лицом природной стихии, которая проникает в них, оборачиваясь страстью. Символичен финал фильма: стихия страсти, не найдя выхода, порождает насилие. Смерть героев позволяет этой энергии страсти вновь слиться с природой, с божественным началом. Гибель Павла и Веры изображена как своего рода священная жертва богу Дону, который невозмутимо принимает ее. Слияние с божественным в «Эйфории» происходит через смерть. Не случайно Липовецкий говорит о том, что «Эйфория» обретает черты ритуала, который позволяет прикоснуться к сакральному: «Неразрывная часть любви и насилия, катастрофы и красоты, счастья и крови – вот то сакральное, которое присутствует в “Эйфории”» [5: 361].

Таким образом, несмотря на предельную простоту сюжета, «Эйфория» представляет собой сложный эксперимент по осмыслению театральной и кинематографической действительности через призму «чистого жанра». Обращение к жанру трагедии, а также к внутренним рычагам, которые движут драматургией Островского, – это своего рода попытка современного автора нащупать возможные пути к преодолению кризиса личности, который характеризует современную действительность.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Вырыпаев И.* Не улетать // Русский пионер. 2014. № 50. [Электронный ресурс]. URL: <http://ruspioneer.ru/cool/m/single/4453>
2. *Вырыпаев И.* Эйфория. Сценарий // Искусство кино. 2005. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2005/03/n3-article19>
3. *Гармаш Т.* В поисках утраченной трагедии // Современная драматургия. 1990. № 3. С. 154–160.
4. *Журавлева А.И., Макеев М.С.* Александр Николаевич Островский. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М.: Изд-во МГУ, 1997. 376 с.
5. *Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012, 376 с.
6. Новая газета. 2006. № 66. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/29971.html>
7. *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений: В 12 т. М.: Искусство, 1973–1980.
8. Российская газета. 2006. Федеральный выпуск. № 4166. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rg.ru/printable/2006/09/08/eiforia.html>
9. Сеанс. 2006. № 29–30: *Манцов И.* Страшно (5 октября, 2006 // Блог); *Плахов А.* Жертва для главного (№ 29/30. Триумф скорости); Сеансу отвечают (№ 29/30. Триумф скорости). [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/29-30/>
10. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы. М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.

11. *Цыркун Н.* Тавромахия. «Эйфория». Режиссер Иван Вырыпаев // Искусство кино. 2006. № 8. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2006/08/n8-article>

*Сведения об авторе:*

Татьяна Евгеньевна Долженко,  
студентка  
кафедра истории новейшей русской литературы  
и литературного процесса  
филологический факультет  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Tatiana E. Dolzhenko,  
Student  
Department of the History of Newest Russian Literature  
and Contemporary Literary Process  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University  
[dolzhenko.tano@gmail.com](mailto:dolzhenko.tano@gmail.com)